



العمارة المدجنة

مجلد ۱۰۱ - شماره ۱ - زمستان ۱۳۹۰



تأليف : رفائيل تورست جوشقان
ترجمة : علي إبراهيم مطولي
مراجعة و تقديم : محمد حمزة الحداد

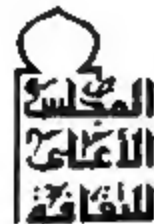
610

العمارة المدجنة

تأليف : رفائيل لويث جوثمان

ترجمة : على إبراهيم منوفى

مراجعة وتقديم : محمد حمزة الحداد



المشروع القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦١٠
- العمارة المدجنة
- رفائيل لوبيث جوثمان
- على إبراهيم منوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة لكتاب :

ARQUITECTURA MUDÉJAR

Rafael López Guzmán

© Rafael Guzmán y Ediciones Cátedra

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي أجتهدات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

15 تقديم
23 مدخل
الباب الأول	
التاريخ والعمارة: مناقشات وقضايا أولية	
39 ١- الفصل الأول : مفاهيم وتاريخ الفن المدجن
39 ١-١- تعريف وإسهامات تاريخية
56 ١-٢- تاريخ الفن المدجن في أمريكا
71 ١-٣- الأطروحات الجامعة
91 ٢- الفصل الثاني : مراحل التعليم: اللوائح والكتب
91 ٢-١- مدخل : اللوائح
93 ٢-٢- كيفية عمل الجماعات الحرفية (الطوائف)
93 - الجماعات الحرفية في شبه جزيرة أيبيريا
102 - الطوائف الأمريكية
110 ٢-٣- كتب ومختصرات أعمال النجارة
 - مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتب العريف لدييجو لويث دي
112 أريناس
117 - فرأى أندرس دي سان ميغل وإسهامه النظرى في نجارة الخشب الأبيض
129 ٢- الفصل الثالث : المواد المستخدمة ، والتقنيات والزخرفة
129 ٢-١- مدخل
131 ٢-٢- الجص
138 ٢-٣- الآجر

147 ٣-٤- السيراميك
158 ٣-٥- الأسقف الخشبية المقبية (الجمالونية)
158 - أصول نجارة الخشب الأبيض
163 - أنماط الأسقف الخشبية المقبية
169 - زخرفة التشبيكة
171 - الزخرف بـ لآلوان
181 ٤- الفصل الرابع : الأشكال الحضرية والأنماط المعمارية
181 ٤-١- المدينة المدججة
183 - السور
187 - مراكز السلطة
188 - الرقعة العمرانية: شبكة الطرق والميادين
193 - الأحياء والأرياض
195 - حارة (حى) المورو
195 - حارات اليهود
205 ٤-٢- المسطحات المبنية
205 - المسطحات الدينية
205 - مدخل
210 - أنماط الكنائس
232 - الفراغات المركزية: نموذج "القبة"
237 - المعابد اليهودية
242 - القصور والعمارة المنزلية
258 ملحق : اللوحات والصور

الباب الثانى

الفن المدجن فى إسبانيا

.....	١- الفصل الأول : القرن الثانى عشر
.....	١-١- مدخل: منذ الاستيلاء على طليطلة حتى موقعة
339 لعقاب

341	١-٢- قشتالة وليون: أولى المشروعات المدجنة
346	١-٢- المنطقة الوسطى فى شبه جزيرة أيبيريا: طليطلة ..
349	- قصور الملك
351	- العمارة المشيدة
363	٢- الفصل الثانى : القرن الثالث عشر
363	٢-١- تكوين النموذج القشتالى
363	- منطقة ساهاجون Sahagon
367	- منطقة تورو Toro
371	- مركز بلدة تيراً دى بيناريس T. de Pinares
374	- التأثيرات الخارجية
376	٢-٢- العمارة الدينية فى منطقة طليطلة
381	٢-٢- أصول الفن المدجن الأرغنى
387	٢-٤- العمارة فى ترويل Teruel
	٢-٥- الجماعات الحربية فى إقليم إكستريمادورا- Extrema-
394 dura
	٢-٦- الكنائس ذات العقود الحاجبة (المستعرضة) dia-
	fragma والسقف المقبى (الجمالونى) الخشبى فى
396	شرق الأندلس
401	- جزر البليار
403	٢-٧- منطقة حوض نهر الوادى الكبير
403	- مدخل
405	- قرطبة والتنظيم الكنسى على يد فرناندو الثالث
414	٢-٨- المبانى الملكية
414	- قصر شيقوبية Segovia
416	- قصر ماريأ دى مولينا فى بلد الوليد

417 الإنشاءات في لاس أوليجاس دي برغش
419 قصر ألفونسو العاشر ضمن قصور إشبيلية
431 ٢- الفصل الثالث : القرن الرابع عشر
431 ٢-١- استمرارية النماذج في قشتالة وليون
434 ٢-٢- العمارة في طليطلة
 ٢-٢- تجديدات في الفراغات وعناصر باقية في أرغن
438 Aragón
443 ٢-٤- عمارة جماعة سانتو سيبولكرو S. Sepulcro
 ٢-٥- رعاية السيد/ بدرو لويث دي لونا وكنيسة "لاسيو"
449 بسرقسطة
451 ٢-٦- أبراج ترويل
 ٢-٧- البؤرة الخاصة بإقليم إكستريمادورا (منطقة
454 إكستريمادورا)
457 ٢-٨- دير جوادالوبي Guadalupe (كاثيرس)
461 ٢-٩- ملامح النموذج الديني الأندلسي
463 ٢-١٠- إشبيلية وزلزال عام ١٢٥٦م
466 ٢-١١- جبال أراثينا Aracena (أويلبا)
468 ٢-١٢- المصليات الجنائزية الأندلسية (الأضرحة)
 ٢-١٣- جمالية الفن المدجن في البلاط القشتالي: من
472	عصر ألفونسو الحادي عشر حتى عصر بدرو الأول.
472 المنشآت الملكية في عصر ألفونسو الحادي عشر
474 مجموعة تورديسياس Tordesillas
479 قصر أستوديا Astudilla
481 قصر الملك بدرو ضمن قصور إشبيلية
488 ٢-١٤- قصر الجعفرية بسرقسطة
499 ٤- الفصل الرابع : القرن الخامس عشر
499 ٤-١- أعمال الخشب في قشتالة وليون

503	٤-٢- المنشآت المدنية في الهضبة الشمالية
505	٤-٣- العمارة في الدائرة الطليطلية
510	٤-٤- توزيع المسطحات وتغير الزخارف في أرغن
514	٤-٥- رعاية البابا بندكتو الثالث عشر Benedecto XIII ..
	٤-٦- التطور الزخرفي وتراكيب الفن القوطي في إقليم
515	إكستريمادورا
520	٤-٧- إقليم الأندلس خلال القرن الخامس عشر
520	- الكاتدرائيات ذات الطابع المدجن: إشبيلية وقرطبة
522	- النموذج الديرى
523	- الأنماط المسلسلة
525	- المباني الدينية ذات القباب في مقصورة الكهنة
528	- الإنشاءات المدنية
529	٤-٨- التدخلات الملكية
529	- إنجازات أسرة ملوك تراسمارا
533	- قصر شيقوبية Segovia
535	- دار الضيافة الملكية في دير جوادالوبي (كاثيرس)
536	- القصور الملكية في إشبيلية خلال القرن الخامس عشر
537	- قصر الجعفرية في عصر الملوك الكاثوليك
541	٥ - الفصل الخامس : القرن السادس عشر
	٥-١- التعديلات وازدهار نجارة الخشب الأبيض في
541	قشتالة وليون
548	٥-٢- المشروعات الخاصة بدائرة طليطلة
554	٥-٣- تحديث البناء المدجن في أرغن
561	٥-٤- ازدهار الفن المدجن في إكستريمادورا
	٥-٥- العناصر الزخرفية في الأسقف البلتسية خلال
567	القرن السادس عشر
568	٥-٦- مرسية خلال القرن السادس عشر

576	٥-٧- الاستمرارية والتوسعات وإعادة البناء في حوض نهر الوادي الكبير
584	٥-٨- القصور الإشبيلية خلال القرن السادس عشر
587	٥-٩- مملكة غرناطة
606	٥-١٠- نهاية النماذج المدججة وإعادة استخدام الفراغات الإسلامية
606	- القصور الملكية في إشبيلية خلال القرن السادس عشر
608	- قصر الحمراء
612	٥-١١- تجربة جزر الكناري
635	- اللوحات والصور

الباب الثالث

الفن المدجن في أمريكا

731	١- الفصل الأول : مدخل
743	٢- الفصل الثاني : المدينة في أمريكا
747	٢-١- مدينة المكسيك عام ١٦٢٨م
759	٢-٢- مدينة ليما قبل عام ١٦٨٧م
765	٣- الفصل الثالث : الكاريبي: حوض البحر المتوسط في أمريكا
766	٢-١- سانتو دومنجو
771	٢-٢- بويرتوريكو
773	٢-٣- كوبا
778	٣-٤- قرطاجنة الهند الغربية Cartagena de Indias
785	٤ - الفصل الرابع : التطور الذي وقع في إسبانيا الجديدة (المكسيك حاليا)
786	٤-١- السيد/ أنطونيو دي ماندوثا A. de Mendoza والمخطّط الحديث
788	٤-٢- الفراغات والتجارة

790 ٤-٣- الكنائس ذات البلاطات الثلاث
792 ٤-٤- جواتيمالا
795 ٥- الفصل الخامس : بيرو
795 ٥-١- قرى الهنود التي أقيمت فى عهد نائب الملك/ توليدو
798 ٥-٢- إقليم كوئكو Cuzco
801 ٥-٣- الهضبة البيروانية (بيرو) Altiplano
806 ٥-٤- مدينة أريكيبا Arequipa وادى كولكا Colca
808 ٥-٥- ليما كعاصمة لنيابة المملكة
815 ٦- الفصل السادس : دائرة كيتو
821 ٧- الفصل السابع : أعالي دائرة شاركس Charcas (بوليفيا)
827 ٨- الفصل الثامن : مملكة غرناطة الجديدة
827 ٨-١- عمليات إقامة قرى الهنود
829 ٨-٢- الإنشاءات الرئيسية
835 ٩- الفصل التاسع : فنزويلا
839 - ختام أو مدخل ثان
845 - اللوحات والصور
 - المراجع

بين خطوط زرقاء ، وعلى متن قطار الشرق
السريع المتخيل بين إسطنبول وقرطاجنة وجزر
الهند الغربية ، وبين حوض البحر المتوسط
والكاريبي، وبين إيقاع الحياة اليومية والحلم...

تقديم

بعد فتح الأندلس قامت أول دولة عربية إسلامية في القارة الأوروبية، وهي دولة استمرت قائمة على مدى ثمانية قرون (٩٢ - ٨٩٧ هـ / ٧١١ - ١٤٩٢ م).

وأقام الأندلسيون صرح حضارة كان لها بريق خلب ألباب معاصريها وكان لمظاهر المدنية فيها رواء لم يخطئه أحد من جيرانهم.

وإذا كان الاستشراق الأوربي قد جرى في مراحله الأولى - بدافع العصبية الدينية والقومية - على إنكار فضل الحضارة الإسلامية وتجاهل دور الأندلس التي كانت جسراً أو معبراً رئيسياً عبرت من خلاله الحضارة الإسلامية إلى أوروبا ، إلا أن هذا الأمر وتلك النظرة سرعان ما تغيرت منذ أواخر القرن ١٩م حينما وجد من العلماء المنصفين من تحرروا من تلك العصبية القديمة وانعكس ذلك على مسيرة البحث العلمي في إسبانيا أيضاً ، إذ عاد كثير من علمائها في أواخر القرن ١٩ ومطلع القرن ٢٠م إلى الاهتمام بالحضارة الأندلسية يبحثونها في تجرد ونزاهة ثم بشعور من الاعتزاز والتقدير والحب باعتبارها جزءاً من تاريخ إسبانيا وتراثها .

وحسبنا أن نشير إلى جهود كل من: باسكوال دي جايا نجوس، وفرانسيسكو كوديرا ، وخوليان ريبيرا، وأسين بالثيوس ، وأنخل غوانزاليز بالنتيا، وإميل غارثيا غوميز، ثم جيل تلاميذ هؤلاء وعددهم اليوم لا يكاد يحيط به الحصر . هذا وقد انتقل تقدير الحضارة الأندلسية من دائرة المشتغلين بالدراسات العربية إلى جمهور الباحثين في إسبانيا بشكل عام مما يتمثل في مؤلفات علماء من أمثال منندث بيدال، وأميريكو كاسترو وغيرهما، مما يُعد عملهم نوعاً من رد الاعتبار للحضارة بعد قطيعة طويلة.(مكي ١٩٩٠م) .

أما عن التراث الفني الإسلامي في الأندلس فقد حظى هو الآخر بدراسات كثيرة ومستفيضة ولاسيما من قبل الإسبان والفرنسيين وغيرهم من العلماء الأوروبيين والأمريكيين ، وقدّموا لنا في هذا المجال أعمالاً لها قيمتها وأصالتها العلمية .

ولا ننسى في هذا المقام أيضاً الإشادة بالمجهودات العربية المحمودة ، والتي بدأت منذ عقد الثلاثينيات من القرن ٢٠م المنصرم ثم أخذت في التزايد والتضاعف خلال النصف الثاني للقرن نفسه وحتى الآن ، منها أعمال لها قيمتها وأصالتها العلمية كذلك .

وحسبنا أن نشير - من بين هذه الأعمال العلمية - إلى تلك المرتبطة بدراسة الفن المدجن في إسبانيا والعالم الجديد لصلة ذلك بموضوع الكتاب الذي نقدمه اليوم .

ومن المعروف أن المسلمين الذين كانوا يعيشون في كنف الممالك المسيحية في شبه الجزيرة الأيبيرية قبل سقوط غرناطة في عام ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م قد أطلق عليهم اسم المدجنين (والاسم مشتق من الفعل دجن أي استكان وخضع) وكان هؤلاء المدجنون يؤلفون نسبة كبيرة من مجموع السكان ، وكانوا يعيشون - قبل سقوط غرناطة ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م - في ظل سياسة معتدلة فيها كثير من التسامح ، ولاسيما أنهم كانوا هم المضطلعين بالحرف والمهن المختلفة ، فكان على أكتافهم يقوم البناء الاقتصادي للبلاد إلى حد بعيد ، ولهذا فقد أحسن المسيحيون معاملتهم وعلى أيدي هؤلاء ظهر طراز جديد من الفن ينسب إليهم فعرف بالفن المدجن .

وقد ظهر هذا الطراز أول ما ظهر في طليطلة ؛ نظراً لكونها أول المدن والقواعد الأندلسية التي سقطت في أيدي المسيحيين عام ٤٧٨هـ / ١٠٨٥م ، وكان ذلك بداية حركة الاسترداد Reconquista التي قوضت دعائم الإسلام وأزالت سلطان المسلمين عن العديد من المدن والقواعد ومنها وشقة ٤٩٠هـ / ١٠٩٦م ، وسرقسطة ٥١٢هـ / ١١١٨م وتطيلة ٥١٢هـ / ١١١٩م ، وطرطوشة ٦٢٢هـ / ١٢٢٥م ، وقرطبة ٦٢٢هـ / ١٢٣٦م ، وبلنسية ٦٣٦هـ / ١٢٣٨م ، وشاطبة ٦٤٦هـ / ١٢٤٨م .

ومرسية ٦٦٤هـ / ١٢٦٦م، وعلى الجبل فقد أتمت قشتاله وأراغون إسقاط كل المناطق الإسلامية في الغرب والوسط والشرق ولم تبق بأيدي المسلمين إلا مملكة غرناطة التي نهض بلم شعثها محمد بن يوسف بن نصر (ابن الأحمر) الذي أعلن نفسه ملكاً على ما تبقى للمسلمين من أراضي الجنوب وهو ما لم يكن يتجاوز عشر المساحة التي كانت عليها أراضي المسلمين من قبل ، وقد ظلت هذه المملكة باقية على قيد الحياة ما يربو على قرنين ونصف قرن من الزمان (٦٣٦ - ٨٩٧هـ / ١٢٣٨ - ١٤٩٢م) وفي التاريخ الأخير - أي ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م - دارت عليها الدائرة وسقطت هي الأخرى وسقطت غرناطة المعقل الأخير من معاقل الإسلام في الأندلس وبذلك طويت صفحة من صفحات التاريخ لتبدأ إسبانيا مرحلة جديدة من حياتها .

وعلى ضوء ما تقدم نرى أن المسلمين الذين كانوا يعيشون في إسبانيا قبل سنة ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م كانوا ينقسمون إلى قسمين الأول: يعيش في مملكة غرناطة المستقلة المسلمة العربية اللسان في عهد بني نصر (بني الأحمر) ، والثاني: مسلمون يعيشون في كنف ممالك مسيحية شتى يطلق عليهم اسم المدجنين ، وبما أن المدجنين كانوا يعيشون داخل المجتمعات المسيحية فقد كانوا بالطبع جزءاً من النسيج الذي يكون تاريخ الدول المسيحية ، وكان غيابهم عن المسرح السياسي دليلاً صامتاً على موقف التسامح منهم . وقد كانوا عموماً رعايا وأتباعاً مطيعين وموضع تقدير بهذا المعنى . (هارفى - ١٩٩٩م) . ورغم ذلك فإن طرازهم الفني لا يمكن إنكاره أو إهماله أو تجاهله إذ لا تزال توجد نماذج رائحة في العديد من المدن الإسبانية - سواء السابق الإشارة إليها أو في غيرها - ولذلك حظى هذا الطراز الفني بدراسات كثيرة ومستفيضة سواء من حيث نشأته أو من حيث مراحل تطوره وانتشاره حتى خارج إسبانيا نفسها سواء في أوروبا أو في العالم الجديد .

وقد بدأت هذه الدراسات بصفة عامة منذ أواخر عقد الستينات من القرن ١٩م المنصرم وبالتحديد في ١٩ يونيو ١٨٥٩م عندما ألقى خوسيه أمانور دى لوس ريوس

خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية بسان فرناندو، ويحمل هذا الخطاب خطوطاً للبحث استمر عليها الباحثون فيما بعد على حد قول جوثمان نفسه.

وأعقب ذلك الخطاب العديد من المناقشات التاريخية والمتناقضات المتعلقة بالفن المدجن سواء من خلال الأكاديمية الملكية أو من خلال الكتب والمقالات الصحفية التي صدرت خلال النصف الثاني في القرن ١٩م.

ومع مطلع القرن العشرين المنصرم توالى الدراسات حول الفن المدجن سواء ضمن الدراسات العامة المتعلقة بدراسة تاريخ العمارة المسيحية الإسبانية خلال العصور الوسطى أو تاريخ العمارة والفنون الإسلامية في الأندلس خلال الفترة ذاتها كما هو الحال في أعمال كل من لامبريث آي روميا (١٩٠٩م)، وأندرس دي لكالثادا (١٩٣٣م)، والماركيز لوثويا (١٩٣٤م)، والأعمال المعروفة لكل من مانويل جومث مورينو، وإيلي لامبير ، وليو بولد تورس بالباس وغيرهم .

أو ضمن دراسات متخصصة حول الفن المدجن عامة أو عن الفن المدجن في أي من المدن الإسبانية خاصة، ومن هذه وتلك : تلك الدراسة الرائدة القيمة للسيد / مانويل جومث مورينو عن : الفن المدجن في طليطلة - مدريد (١٩١٦م) ، والتي لا يزال الكثير من الدارسين يسير على نهج المراحل التي انتهى إليها مورينو حتى اليوم ، ولاسيما تلك الدراسات ذات الانتشار الواسع على حد قول جوثمان نفسه .

ومن الدراسات التالية حسبنا أن نشير إلى أعمال وإسهامات كل من : إيلي لامبير (١٩٢٥م - ١٩٣٣م) ، وهنري تراس (١٩٣٢م - ١٩٧٠م) ، وليوبولد تورس بالباس (١٩٥٢م ، ١٩٥٣م ، ١٩٨٣م)، وباسيليو بابون مالدونادو (١٩٧٣م ، ١٩٩٧م ، ١٩٧٨م ، ١٩٨١م ، ١٩٨٢م ، ١٩٨٤م ، ١٩٨٦م ، ١٩٨٩م ، ١٩٩٠م ، ١٩٩٦م) وغالبيتها تتركز حول الفن المدجن في طليطلة والمناطق التابعة لها .

وأعمال كورتنس عن مرسية ، وأغسطين سان ميغل عن أرغن وكارمن فراجا ورفانيل جومث ومور اليس عن جنوب الأندلس ورفانيل لوبث جوثمان عن الأندلس الشرقية وأنجولو عن المدجن في إشبيلية ، وجالباي عن المدجن في أرجن ، وأعمال

مارتينيز كاييرو (١٩٨٠م ، ١٩٨٢ ، ١٩٩٠م) وماريا تيريزا إيجيرا (١٩٨٤م ، ١٩٨٧م ، ١٩٩٣م ، ١٩٩٥م ، ١٩٩٦م) وكلاهما دلجانبو باليرو (١٩٨٧م ، ١٩٩٣م ، ١٩٩٥م) وكونتثيثيون أباد كاسترو (١٩٩١م) ورفائيل لوبث جوثمان (٢٠٠٠م) ، وهناك رسالة دكتوراه حول إشكالية الفن المدجن (جامعة غرناطة (١٩٩٨م) لـ : إيلينا ديث خورخي .

أما عن الدراسات المتعلقة بالفن المدجن في أمريكا فقد بدأت قبل منتصف القرن العشرين المنصرم، وحسبنا أن نشير إلى أعمال كل من : أنجولو ديجو (عن الأسلوب المدجن في العمارة المكسيكية - مجلة أرس إسلاميكا - ١٩٣٥م، وبحثه الآخر مع إنريكي ماركو وماريو بوتشيانو عن تاريخ الفن الإسباني الأمريكي، عام ١٩٤٥م) ومانويل توسنت (عن: الفن المدجن في أمريكا - عام ١٩٤٦م، والفن الاستعماري في المكسيك، عام ١٩٤٨م) وبابلوث دي جانتى (عن العمارة المكسيكية خلال القرن السادس عشر، عام ١٩٤٧م)، ومنذ الستينيات من القرن العشرين المنصرم أخذت الأبحاث والدراسات في التزايد والتضاعف وكلها تدور حول الفن المدجن بصفة عامة والأسقف الخشبية المدجنة بصفة خاصة في العديد من المدن والأقاليم في فنزويلا، وكولومبيا، وشيلي، وكوبا، والمكسيك، وليما، وجواتيمالا، وكوتكو، وكيكو، وبوليفيا وغير ذلك.

وعلى الجملة فإن الدراسات المتعلقة بالفن المدجن كثيرة ومتعددة ويكفى مراجعة فهرست العمارة والأسقف المدجنة ١٨٥٧ - ١٩٩١م الذي أعده أناربيس باثيوس للتأكد من ذلك. كذلك ساهمت العديد من الندوات والمؤتمرات الدولية التي عقدت عن الفن المدجن ابتداءً من عام ١٩٧٥م في مدينة ترويل (تروال) في إثراء الدراسات المتعلقة بهذا الطراز الفني الذي أصبح جزءاً من الثقافة الناطقة بالإسبانية بغض النظر عن جنوره السلالية أو الدينية أو الجغرافية، أو بمعنى آخر فقد أضحى الفن المدجن سمة لكل ما هو إسباني وللروح الوطنية بغض النظر عن السمة التاريخية؛ ولذلك نجد في إسبانيا نفسها، في السنوات الأخيرة، الكثير من العناية والاهتمام بالآثار والفنون المدجنة، بل ويتفاخر السكان المحليون بما ورثوه من ماضيهم. كما يدعو البعض إلى إقامة معرض جوال دولي كبير يعرض فن المدجنين وعمارتهم ويسترعى الانتباه إلى بعض هذه الروائع المنسية في العالم خارج إسبانيا. (هارفي - ١٩٩٩م).

وبعد، فإن الكتاب الذى نقدمه اليوم للناطقين بلغة الضاد - سواء من المتخصصين أو من القراء - إنما يعد من أحدث الكتب التى صدرت عن الفن المدجن وموضوعه هو " العمارة المدجنة " وقد نشر فى مدريد عام ٢٠٠٠م، ومؤلفه هو رفائيل لوبث جوثمان، ويعد من أبرز المتخصصين فى الآونة الأخيرة فى دراسات الفن المدجن سواء فى إسبانيا أو فى أمريكا، وكانت أطروحته للدكتوراة عن الفن المدجن ثم شارك البروفسور كويار فى إعداد بعض الأبحاث والدراسات حول ذات الموضوع، ومن بحوثه المهمة تلك الدراسة التى قدمها فى المؤتمر الدولى حول العلاقات بين إقليم الأندلس وأمريكا (إشبيلية عام ١٩٩٠)، كما ساهم مع آخرين فى إعداد دراسة حول العمارة والنجارة المدجنتين فى إسبانيا الجديدة عام ١٩٢٢م وقد سبق أن أشرنا أيضا إلى دراساته وبحوثه حول الأندلس الشرقية.

والحق إن هذه الدراسة تعد من الدراسات التحليلية المتعمقة المطولة، ومثل هذا النوع من الدراسات لا يستطيع أى باحث أن يقدم عليها إلا بعد أن يكون ملماً بكافة جوانب الموضوع ومفرداته المختلفة فضلا عن المقدرة الذاتية فى الطرح والمعالجة والأسلوب، وهو الذى كان جوثمان أهلاً له كما سيلاحظ ذلك ويدركه كل من سيقراً هذا الكتاب ويقلب صفحاته الكثيرة.

ويشتمل هذا الكتاب المهم على ثلاثة أبواب وخاتمة، والباب الأول خصصه لدراسة عدد من المناقشات والقضايا الأولية المتعلقة بتاريخ الفن والعمارة المدجنة وينقسم هذا الباب إلى أربعة فصول ، الأول: مفاهيم وتاريخ الفن المدجن، والثانى: مراحل التعلم: اللوانج والكتب، والثالث: المواد المستخدمة والتقنيات والزخرفة، والرابع: الأشكال الحضرية والأنماط المعمارية.

وبالباب الثانى خصصه لدراسة الفن المدجن فى إسبانيا، وينقسم هذا الباب إلى خمسة فصول يتناول كل فصل منها الفن والعمارة المدجنة خلال قرن من القرون الخمسة التى ساد فيها هذا الطراز وانتشر فى إسبانيا، وعلى ذلك فالفصل الأول يتناول القرن الثانى عشر، والثانى يتناول القرن الثالث عشر، والثالث يتناول القرن الرابع عشر، والرابع يتناول القرن الخامس عشر والخامس يتناول القرن السادس عشر.

أما الباب الثالث فقد خصصه للفن المدجن في أمريكا، وينقسم هذا الباب إلى تسعة فصول، الفصل الأول منها: بمثابة مدخل تاريخي لموضوع الباب، والثاني: عن المدينة في أمريكا، والثالث: عن الكاريبي: حوض البحر المتوسط في أمريكا، والرابع: عن التطور الذي وقع في إسبانيا الجديدة (المكسيك حالياً)، والخامس: عن بيرو، والسادس: عن دائرة كيتو، والسابع: عن أعالي دائرة شاركس (بوليفيا)، والثامن: عن مملكة غرناطة الجديدة، والتاسع: عن فنزويلا.

أما الخاتمة فقد أفردتها لعرض وجهة نظره بعد تلك الدراسة المطولة في عالم العمارة المدجنة والتي تناول من خلالها بعض الجوانب التاريخية المهمة، كما قدم بعض التساؤلات والشكوك التي لا تزال بحاجة إلى إجابات شافية، ولذلك فقد اعتبر هذه الخاتمة أنها بمثابة مدخل جديد أو ثانٍ للموضوع وليست خلاصة له، ومن ذلك - على سبيل المثال - أن الفن المدجن في البرتغال يعتبر فصلاً ناقصاً في هذه الدراسة، ومنها ما يتعلق بالمقولة القائلة بأن العمارة المدجنة " مجهولة المؤلف " تلك المقولة التي لا تزال بحاجة إلى البحث والتقصي وغير ذلك من الموضوعات التي تتطلب المزيد والمزيد من الدراسة والحل.

ومهما يكن من أمر نجح جوثمان من خلال هذه الدراسة التحليلية المطولة في رسم الملامح العامة للفن والعمارة المدجنة ككل متجانس (في إطار التنوع)، كما أنه يفتح الباب على مصراعيه للمزيد من الدراسات والبحوث حول بعض القضايا ببعض جوانب هذا الموضوع وعناصره ومفرداته المختلفة، وهو الأمر الذي نتمنى أن يلقي صدى واسعاً لدى الكثير من الباحثين العرب عامة والمصريين خاصة فيولون وجوهم شطر هذا النوع من الدراسات الجديدة المفيدة والممتعة في ذات الوقت.

هذا وقد روعي أن تكون الترجمة مطابقة للأصل، ومحقة لجميع المعاني والأفكار التي ضمنها المؤلف فقرات كتابه، ولم نشأ أن ننقل الكتاب بالهوامش، واكتفينا بمقابلة التواريخ الميلادية بالتواريخ الهجرية ولا سيما فيما يتعلق بالأحداث المرتبطة بالتاريخ الأندلسي، فضلاً عن بعض إيضاحات وضعت بين قوسين في المتن نفسه.

والحق أن ظهور هذا الكتاب باللغة العربية فى الثوب الذى أراده المؤلف هو عمل علمى غير مسبوق ولا يسعنى سوى أن أهني أخى وصديقى الجليل/ د. على إبراهيم على منوفى أستاذ اللغة الإسبانية بجامعة الأزهر الشريف والملك سعود على إنجازة مثل هذا العمل العلمى الذى سيضاف إلى قائمة إنجازاته العلمية ورصيده الهائل والمتميز فى حقل الترجمة الأدبية والتاريخية والآثارية، وسوف يكون ظهور هذا الكتاب حافزاً للمشتغلين بالآثار والفنون الإسلامية عامة والمتخصصين فى آثار وفنون الغرب الإسلامى خاصة على نشر بحوثهم، وتنشيط الحركة العلمية وفتح أبواب جديدة للدراسة والبحث فى هذا المجال، فضلاً عن مجال دراسة المصطلحات الفنية للعمارة والفنون الإسلامية وهو لا يزال مجالاً بكرّاً إذ لا تزال البحوث فيه فى بدايتها كما أنه يحتاج إلى فريق عمل من المتخصصين حتى يمكن وضع المرادف والمقابل العربى المناسب للفظة الأجنبية عامة والإسبانية خاصة، وهذا هو الغرض الذى نرمى إليه وننشده.

وقبل أن أضع القلم فإننى أكرر ثانية التهنية للدكتور/ على منوفى على هذا المجهود الفائق، وسوف تشهد الأعوام القليلة المقبلة - بمشيئة الله تعالى - مزيداً من التعاون المثمر بيننا من أجل إخراج المكتبة الأندلسية المصرية فى كل ما يتعلق بمجالات الآثار والحضارة الإسلامية فى الأندلس وتأثيراتها المختلفة.

والله يوفقنا جميعاً إلى ما فيه الخير لنا ولأمتنا الإسلامية التى كانت ولا تزال وستظل خير أمة أخرجت للناس.

دكتور/ محمد حمزة إسماعيل الحداد

أستاذ العمارة والآثار الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة.

مدخل

ربما كانت مهمة إعداد بحث عن العمارة المدجّنة في كل من إسبانيا وأمريكا جهداً طموحاً بما يزيد عن الحد، ومردّ هذا هو الوفرة الهائلة في المراجع وتنوع مناهج العمل ووجود نقاط مهمة لم يتم بحثها بعد، أضف إلى ذلك أن هذا الجهد الشامل، غير المسبوق إلا بقليل، لم يكن يحظى بقبول النقاد، إذ إن هذا النوع من الجهود يتحوّل في نظر البروفسور جونتالو بورّاس G.Borrás إلى الهدف الأمثل لدفعيّة المتخصصين^(١). ومع هذا فمن الأمور المعروفة أن الإيضاح، أو محاولة رسم صورة شاملة، أمر مطلوب مع ما في ذلك من نواحي القصور، ويلجّ عليه المجتمع العلمي المتخصص في الفن المدجّن؛ ومن هنا كانت مجازفتي التي ساندتها الكثير من الزملاء والأصدقاء حيث أمل أن يروا تطلعاتهم وقد تحققت عندما يقرأون الصفحات التالية.

ومما لا شك فيه أن الظروف التاريخية التي تلاقت خلال العصر الوسيط المتأخر في إسبانيا قد جعلت هذه الفترة من أهم الفترات التاريخية، فابتداءً من القرن الحادي عشر (وخاصة بعد غزو طليطلة ١٠٨٥م، ووشقة Huesca ١٠٩٦م) نجد أن السيطرة على الأراضي الإسلامية التي قامت بها الممالك المسيحية لم تتم بشكل حصري بل إن الملوك عندما وجدوا قلة في تعداد السكّان أفادوا من اللوائح المطبقة على اليهود والمستعربين لتندرج كذلك على المسلمين^(٢)، واعتباراً من ذلك الوقت كان بإمكان المسلمين واليهود البقاء على تلك الأراضي مع احتفاظهم بأموالهم وممارسة شعائهم وهويتهم الثقافية، وأصبحوا تابعين بشكل مباشر للملك شريطة أن يدفعوا مجموعة من الضرائب الخاصة.

وكان من نتائج هذا الموقف التاريخي وجود واحد من الاتجاهات البحثية المثمرة والمتعلقة بالعصر الوسيط المتأخر وبداية العصر الحديث ، إذ يمكننا تحديد فترتين : أولاهما : العمارة المدججة حتى صدور مرسوم ضرورة اعتناق المسيحية عام ١٥٠٢م { ٨٠٩ هـ } في قشتالة ، وعام ١٥٢٦م { ٩٢٣ هـ } في أرجن Aragón : أما الثانية فهي الموريسكية التي استمرت حتى طرد هؤلاء من ممالك إسبانيا (١٦٠٩ - ١٦١٤م) { ١٠١٨ - ١٠٢٣ هـ } (٣) .

ومن البديهي أن يؤدي الموقف التعايشي الذي نشأ مع بداية القرن الحادي عشر إلى خلق إمكانيات، لم تكن متاحة قبل ذلك، للاتصالات الثقافية التي سنرى ملامحها (في مجتمع يعيش حالة توسع اقتصادي) فيما نطلق عليه الفن المدجن (بغض النظر عن المضمون السلالي والديني للمصطلح) . وحتى نفهمه لا بد أن نضع في الاعتبار العناصر المحلية الموروثة الناجمة في المدن التي تم غزوها ، وهذا ما نراه في حالة الميراث الإسلامي في طليطلة حيث أعيد تحديد ملامحه بعد الاستيلاء على المدينة ، أو حالة الجعفرية بسرقسطة Zaragoza والتي ستعدّ يوماً النموذج الأمثل لعملية تطور الفن المدجن في أرجن ، ومع هذا فهناك تأثيرات أخرى ممكنة ذات طبيعة خارجية وعلينا أن ندرسها وهي تلك المتمثلة في تيارات للهجرة محددة المسارات .

عاش المستعربون Mozarabes في الأراضى الخاضعة للحكم الإسلامي دون التعرض لمشاكل كثيرة وقد تمثلوا الثقافة الإسلامية ، وقد جاء هذا خلال السيادة السياسية لقرطبة وحتى بداية عصر ملوك الطوائف ، إلا أن هذا التعايش السلمي شهد تغيراً واضحاً مع قدوم المرابطين، ومن المؤكد أيضاً أن هذا التغير في المواقف كان مرتبطاً في الوقت ذاته بما عليه الممالك المسيحية ، ففي عام ١٠٩٤م { ٤٧٨ هـ } أغار ألفونسو السادس على وادي أش Guadix (إقليم غرناطة) وحمل معه إلى طليطلة عدداً من الأسرى الريفية (من المحتمل أن تكون من المستعربين) ، غير أن ألفونسو الأول ملك أرجن كان أكثر جسارة، فقد تمكن في عام ١١٢٥م من الإغارة على بلاد الأندلس حيث دخل إليها عن طريق بلاد بلنسية Valencia وجاب كافة أرجاء القطاع الشرقي لهذا الإقليم (مالقة، وقرطبة، وغرناطة) دون أن يجد مقاومة سواء من

السكان أو من الحاميات الحربية القليلة العدد ، وعاد وقد حمل معه عشرة آلاف مستعرباً وهياً لهم إقامة أسفل إقليم أرجن Bajo Aragón ، ولم يكن لهذا الأمر أن يتحقق دون المساعدة الهامة التي قدمها المستعربون (وخاصة فيما يتعلق بتزويده بالمعلومات والمؤن) . وتمثلت عقوبة هذه الفارة في طرد آلاف المستعربين وتوجيههم نحو مدن في المغرب مثل مكناس أو سلا Salé . أما هؤلاء الذين بقوا على أرض الأندلس فقد أخذوا يهاجرون رويدا رويدا إلى الممالك المسيحية ، وازدادت هذه الهجرات حدة مع تشدد الموحدين ، ونزید على هذا مشيرين إلى أن المستعربين الذين طردهم المرابطون حصلوا على حق العودة إلى شبه جزيرة أيبيريا ، وهذا ما نجده في "حوليات الملك ألفونسو السابع" : " .. وفي تلك الآونة قام الآلاف من الفرسان والراجلين المسيحيين ومعهم الأسقف وعدد كبير من الكهنة بمغادرة مملكة على وابنه تاشفين Taxufin وعبروا البحر واستقروا في طليطلة ... " (٤) وهذه موجة جديدة من الهجرة المتجهة إلى الأراضي المسيحية والقادمة من المراكز الحضرية الهامة في المغرب.

غير أن هذه الهجرات على الأراضي المسيحية لم تقتصر على المستعربين فقط فأحيانا ما أدت ظروف الغزو - وخاصة أسفل حوض نهر الوادي الكبير - إلى هجرة المسلمين نحو أراضٍ كانت لا تزال تابعة حتى ذلك الحين للمسلمين والمملكة الناصرية. وأحيانا أخرى - مثلما حدث في حالة بلدة أوبيدا {أبدة} úbeda - تم توزيع ما لا يقل عن مائة ألف فرداً بين ممالك الشمال (٥) . وقبل ذلك أدت الظروف المعيشية الصعبة في طليطلة القرن الثاني عشر إلى انتقال السكان المدجنين شمال المنطقة الوسطى Sis- tema Central ونحو الأراضي الإسلامية الواقعة في الجنوب أو نحو المناطق الواقعة شرق قشتالة وجنوبها وهنا نجد أن تطبيق "عُرف قونقة" Fuero de Cuenca جعل من وجود هذه الأقليات أمراً ممكناً (٦) . كما يجب أن نشير أيضاً إلى الوثيقة الصادرة عن الملك بدرو الثالث ، ملك أرجن ، عام ١٢٨٥م حيث يتمتع السكان المسلمون الذين قاموا بالاستيطان هناك ببعض المزايا الاقتصادية وشكلوا تجمعات سكانية منها "مورو ترويل {تروال} Teruel (٧) .

ومن المؤكد أن تنقلات سكان ينتسبون إلى أديان مختلفة وثقافات متنوعة تحمل في طياتها مشارب فنية معاصرة اللحظة التاريخية وتسهم بدرجة ما في إنكاء الحركة الفنية في الأراضى التى تحلّ بها، وعلى ذلك فهذه ظاهرة جديرة بالدراسة والتمحيص.

أضف إلى ما سبق أن العمارة الإسلامية القائمة هناك سوف تلعب دورا هاما كنموذج وخاصة بعد غزوحوض نهر الوادى الكبير وبعض المدن الهامة مثل قرطبة أو إشبيلية ، ولم يقتصر الأمر فى ذلك على العمارة الضخمة بل امتد إلى العمارة المدنية مثل البيوت التى أخذ أفراد من المسيحيين يسكنون فيها. كما أن المملكة الناصرية فى غرناطة سوف تظل مصدرا دائما للتيارات الثقافية المكثفة والقائمة على أساس الاتصالات السياسية والودية مع بعض الملوك، ومن أمثلة هذه الاتصالات ما حدث فى عهد بدر الأول والتلازم القائم بين قصره الإشبيلي وسبّاع قصر الحمراء.

وعندما زالت آخر الممالك الإسلامية فى شبه جزيرة أيبيريا مع غزو غرناطة نجد أن هذا الفن الشمولى الذى نطلق عليه " الفن المدجن " أصبح شائعا بغض النظر عن جنوره السلالية أو الدينية أو الجغرافية وأصبح جزءا من الثقافة الناطقة بالإسبانية Hispana . ومن هنا نجده مُستخدما فى إعادة تحديد الجغرافيا التى كانت تابعة للمملكة الناصرية ، كما أصبح النموذج الذى تم تصديره عند القيام بالغزوات الخارجية والتى تمثلت أولاها فى جزر الكنارى ثم أعقبتهأ أمريكا بعد ذلك. غير أنه يجب ألا ننسى أن الأسلوب المدجن الهام الذى تطوّر فى غرناطة القرن السادس عشر كان موازيا ، سواء فى المرحلة الزمنية أو الشكل الفنى ، للخبرات التى تعيشها جزر الكنارى ويعيشها العالم الجديد (الأمريكتان) .

وعلىنا أن نفهم لفظة " مدجن " فى هذا السياق فهى كلمة عربية تعنى: أذعن لـ ، ودافع الجزية " أى الذى لم يهاجر " ، " والذى يُسمَح له بالبقاء " . وإذا ما وجدنا هذا المصطلح على المستوى التاريخى منذ " حوليات الملوك الكاثوليك " لإيرناندو دل بولجار Hernando del Pulgar ^(A) فإن استخدامه، من حيث التأريخ ، حديث العهد حيث بدأت الإشارة إليه كاسم يطلق على إنتاج فنى محدّد اعتبارا من القرن التاسع عشر.

ولقد أشار فرناندو مارياس Fernando Marías في معرض حديثه عن الكاتدرائيات الإسبانية والأمريكية إلى أن التصنيف الأسلوبى (القوطى، وعصر النهضة، والمدجن والبلاطيرى (*) والمانريزم (**) وكذلك الباروك (***) ربما كان غير مفهوم على الإطلاق لدى من أنتجوا هذه الفنون فى ذلك العصر ؛ ومن هنا فإننا نسير على نفس النهج الذى سار عليه مارياس " ... فى محاولة استعادة المصطلحات التاريخية من خلال الوثائق والنصوص التى ترجع إلى تلك الفترة وخاصة الإسبانية منها مثل: قشتالى (وكذلك موريسكى فى سياقات أخرى مثل الأندلسية) حيث يظهر ما نطلق عليه مدجن ، و"حديث" بالنسبة للعمارة القوطية ، " وعلى الطريقة الرومانية " بالنسبة لأسلوب عصر النهضة .. " (٩) .

ويقودنا هذا البحث عن الواقع التاريخى إلى التاكيد من مفهوم ما أخذنا نطلق عليه " الفن المدجن " فى تقابل مع توجهات فنية أخرى فى ذلك العصر، فعندما يشير النص الذى كتبه الكونت تنديا - Tendilla الذى يرجع لعام ١٥٠٥م - إلى بناء قبر الكاردينال مندوتا Mendoza فى إشبيلية نجده يقول : " لقد رغبت فى عدم خلط هذا العمل بأى عمل فرنسى أو ألمانى أو موريسكى وأكدت على أنه يجب أن يكون رومانيا .. " (١٠) وهذا يبرهن على صحة الخيار الجمالى الذى اتبعناه فى هذا البحث والذى كان هناك وعى به فى تلك الفترة رغم أن المصطلح المستخدم هو " الموريسكى " .

ويسهم دومنچث بيرىلا Dominguez Perela فى إضفاء المزيد من الإيضاحات بهذا الشأن بقوله: " لا يجب أن تلقى المناقشات المتعلقة بلفظة مدجن واستخداماتها ، الخاصة بتحديد أسلوب فنى معين ، بظلالها على واقع وجود سلسلة من العناصر التى تحدد - على الأقل - وجود نوع من الاستعداد الثقافى أو التراثى عند إنشاء مبنى ما .

(*) أسلوب زخرفى ظهر فى إسبانيا القرن السادس عشر، حيث جمع بين العناصر الكلاسيكية والعناصر المدجنة. (المترجم)
(**) هو أسلوب فنى انتقالى بين عصر النهضة والباروك ، وقد ظهر فى إيطاليا حوالى ١٥٢٠م، ويتسم بالجمع بين المتناقضات . (المترجم)
(***) أسلوب يتسم بالعناية بالعناصر، وبذلك يكون نقيضا للأسلوب الكلاسيكى الذى يعنى بالجمال الهادئ. (المترجم)

ويلاحظ أنه فيما يتعلق بوضع ملامح أسلوبية وتمييزية للفن المدجن فقد أُلصقت به كل السمات والصفات التي لا تتسق مع باقي الأساليب الأخرى، وإذا ما انطلقنا من فترتين كبيرتين لكل منهما ملامحها (وهما المسيحية والإسلامية) نجد أنه تم تبويبها تاريخيا وذكر مواصفاتها الخاصة ، لكنه تم نسيان تلك العناصر التي تهدم هيكل البحث ألا وهي العناصر التي تؤكد بداهة وجود الاتصال المستمر بين عالمين متضادين من الناحية النظرية.

وربما كانت استحالة ربط الواقع الخاص بما هو إسباني خلال العصور الوسطى بباقي أوروبا هي السبب الرئيسي وراء الجدل حول الاستعمار التاريخي للمنطقة الواقعة وراء جبال البرانس في ميدان الإنتاج الفني وخاصة حتى عصر النهضة^(١١) . والأسباب التي عرضناها حاسمة في نظري لدرجة أنني لن أدخل في طروحات أسلوبية غير ضرورية أمام الواقع التاريخي والمادي.

كما أن الاستخدام العلمي والإيجابي (رغم اعتماده على أسس تاريخية قوية) لكل " ما هو مدجن " في مجتمعنا على أساس أنه سمة لأشكال فنية وتراثية وأنماط من الأطعمة ، وبغية البحث عن قيمة لموروث معين ، لا يجب أن يكون حائلا أمام الباحثين بغض النظر عن الواقع الاجتماعي. وفي هذا المقام يجب أن نشير إلى ما تم في شهر مايو ١٩٩٩م من افتتاح معرض مفتوح مكرس للفن المدجن في أوليدو Olmedo ببلد الوليد، وكذا تشغيل " مركز تحليل الفن المدجن C. de interpretacion ، " A. M. الواقع في كنيسة سان مارتين دي كويار S. M. de Cuéllar (شيقوبية) ، أو المبادرات السياحية التي تخرج من بين جنباتها إصدارات عامة تحت مسمى "المسارات المدجنة"^{١٢} ، Rutas Mudejares ، ولا يجب أن ننسى اللافتات الإرشادية التي تقول: " كنيسة مدجنة - القرن الرابع عشر ، أو تلك التي صيغت خطأ " قصاع مدجنة - Artesonado القرن السادس عشر " . وألح على أن كل هذا يؤكد على أن المصطلح " المدجن " يضرب بجذوره وله أبعاده الثقافية والاجتماعية ، وعلى ذلك لا يمكن لنا - في ميدان البحث العلمي - مواصلة النقاش العقيم حول المصطلح وننسى واقعا ملموسا في المجتمعات المتحدة بالإسبانية خلال العصور الوسطى وخلال الفترة الانتقالية إلى العصر الحديث

وهو الذى يجب أن نُعنى به فى الأساس. كما أن الجهود المبذولة من خلال " اللقاءات الدولية حول الفن المدجن " Simposios Internacionales de M خلال شهر سبتمبر عام ١٩٩٩م يُنظر إليها بشكل إيجابى فى هذا المقام. أضف إلى ذلك هناك مشروع تنظيم " متاحف بلا حدود " فى إطار سياق أكبر ألا وهو " الفن الإسلامى فى حوض البحر الأبيض المتوسط " وهذا المشروع يخص الفن المدجن الجزء الخاص بإسبانيا ويقوم جونثالو بورأس G. Borrás بالتنسيق فى هذا المضمار، نذكر أيضا مشروع " المسارات الثقافية المدجنة فى أمريكا " الذى تقوم عليه المؤسسة الثقافية " الموروث الأندلسى El Legado Andalusi متخذة منظورا مشابها للسابق.

أما فيما يتعلق بمنهج البحث الذى نقدمه على هذه الصفحات فإننا قسمناه إلى ثلاثة أبواب ، وضعنا الأول منها تحت عنوان " التاريخ والعمارة " ونحل فيه المواقف النقدية المختلفة المطروحة بشأن تاريخ ما هو مدجن اعتباراً من بروز استخدام المصطلح خلال القرن الخامس عشر ، وكذلك دراسة تفصيلية للعمارة من الزاوية الحضرية وأنماط البناء والمواد المستخدمة والعناصر الزخرفية والتنظيم الإنتاجى أو الوثائق النظرية سواء كانت ذات طبيعة قانونية أم دراسية.

ووضعنا للباب الثانى العنوان التالى " الأنماط المدجنة فى إسبانيا Espanas Mudejares ، وباعدنا التصنيفات الكلاسيكية عن عمد، مثل المراحل التى اعتمدها جومث مورينو G. Moreno بشأن الفن المدجن فى طليطلة^(١٢) ، والتى سار عليها بعد ذلك الكثير من الباحثين. وقد حاولنا إيجاد إطار تاريخى وتصنيفى دقيق ، وفى هذا المقام تجاوزنا التوقف عند مبانٍ غير دقيقة التأريخ غير أننا - فى حالة اكتشاف أهميتها - أدرجناها فى إطار الأنماط التى صنفناها وباعدناها عن مسار التطور التاريخى . كما قسمنا كل قرن إلى فصول ذات طبيعة جغرافية وثقافية. وهنا نلح على أننا لا نريد بذلك العودة إلى تصنيف العمارة المدجنة على أساس إقليمى، بل إن الهدف - وببساطة - هو اللجوء إلى طريقة للعرض تعتمد منطق الآفاق الثقافية، ومن هنا فإن المباني المنبثقة عن الملكية تأخذ طابعاً مستقلاً ذلك أنها أقيمت تقريبا على هامش التأثيرات المحلية ومع هذا فإن بينها صلات بديهية.

كما أننا باعدنا أنفسنا عن التسميات المختلطة، فالتقسيمات القائمة على ما هو "رومانى ومدجن"، أو ما هو "قوطى ومدجن" لا تدخل فى حساباتنا عند تحليل الفن المدجن على أنه تعبير ثقافى عن مجتمع يمكن أن يكون قد تأثر بالتيارات الأسلوبية القادمة من أوروبا أو من أقاصى الأندلس، فما هو مهم هو كيفية تحليل المجتمع لها واستخدام البدائل الفنية البديلة فى أعمال فريدة فى التنفيذ بحيث تستجيب لحاجات إنسان العصر، وقمنا نحن معشر المؤرخين الذين نعتمد على الوضعية التصنيفية باستخدام المشرط ووضع تاريخ لكل عنصر بمعزل عن الآخر.

باعدنا أنفسنا عن تعريفات متعلقة بالمواد المستخدمة مثل "رومانى الأجر" أو "قوطى الأجر" فهى تعريفات لا تخدم إلا فى الإشارة إلى كيفية بناء وتشيد مبنى معين، وعلى طراز معين، باستخدام مادة معينة ليس إلا.

غير أننا قبلنا تلك الخاصة بعمارة إعادة التعمير (الاستيطان) ولا نجد غضاضة فى ذلك ؛ ذلك أن المصطلح ليس مناقضا للتوجهات الأسلوبية والكلامية الخاصة بعملية استيطان الأراضى (وهى عملية ذات أهمية بالغة) التى تشير بشكل مواز لعملية "الاسترداد Reconquista" (*) إلا أن استخدام المصطلح كعنصر إيضاح لواقع يتسم بالتنوع يرتبط بالزمان والمكان ولا يمكن أن يحل محل مصطلحات ذات مضمون فنى مثل " المدجن " .

إننا لا نريد أبدا الحديث عن مجموعة من المباني تحمل السمات المدجنة إذ إن هناك دراسات موسعة من هذا النوع ذات طبيعة جغرافية وتحضيرية، كما لن نضم إلى هذه الدراسة كافة الجغرافيا الإسبانية بل سنتناول تلك المراكز والمناطق التى كان للعمارة المدجنة فيها دور أساسى على مدار الزمن ، كما أننا على وعى كامل بأن هناك مناطق لم تحظ إلا بدراسات ضئيلة وبذلك يمكن أن تبدو وكأنها هامشية. من البديهي أن البحث سوف يستمر وسوف تظهر معطيات جديدة تسهم فى إثراء الصورة ؛ ومن

(*) مصطلح يستخدم كثيراً للإشارة إلى عملية استيلاء الممالك المسيحية على الأراضى التابعة للحكم الإسلامى فى الأندلس. (المترجم)

الأمثلة البارزة على ذلك ما نراه من نماذج مدجنة لم تكد تُدرس في قطلونيا وإقليم الباسك ، وإقليم لاريوخا La Rioja ونبرة Navarra وجليقية Galicia (١٣) .

أما الباب الثالث: فقد خصصناه لأمريكا، مع ما يستتبع ذلك من وجود المحاذير والتعميمات، وهذا أمر لا مناص منه. وفيما يتعلق بمراحل الاستيلاء على الأراضي خلال القرن السادس عشر وبداية السابع عشر نجد أنها تسير في خط متواز زمنيا وفنيا - كما أشرنا سلفا - مع تلك المستخدمة في مملكة غرناطة ، وبغزوها حدث تحول جذري في سياسة المملكة الإسبانية التي لم تعد تعنى بالتعايش بين السلالات والأديان بل بفرض رؤية واحدة وما يتبع ذلك من ضرورة تحضّر الآخرين بحضارتها ، ويلاحظ أن هذه المراحل التي يشغل الفن المدجن فيها دورا هاما خلال جزء من بداية العصر الحديث تتلاحق بنفس الكثافة في أمريكا. إذن فإن أهداف هذا الباب الأخير هي تحديد الملامح ووضع أطر تاريخية وجغرافية.

وعندما بحث مختلف المؤرخين عن أمريكا فإنهم يشيرون إلى بقاء الفن المدجن على مدار الزمن، ويلاحظ أن الموروث المدجن في الوقت الحالي شديد التشتت فالمباني محفوظة وقد أصبحت معزولة وتعرضت أحيانا لتعديلات جوهرية ، ولهذا فعندما يقوم شخص ما بتحليل ما كان من أمر الفن المدجن في القارة الجديدة فلا يمكنه إعطاء نظرة شمولية وبالتالي يلجأ إلى التوصيف غير الملزم وهو "بقايا". إلا أن التحليل الموثق يساعدنا على الإشارة إلى العديد من المباني التي تعتبر الإجابة على خطوات محددة في طريق الاستعمار والاستيلاء على الأراضي ، كما كانت قرارات سياسية واعية واختيارات فنية ذات غايات وأهداف محددة ، وكانت هناك مناطق حضرية مثل مدينة المكسيك أو ليما ذات الطابع المدجن الذي اختلف في أمريكا - بالدقة العلمية المطلوبة - بكل ما يحمل من خصائص وبدائل ، نون الدخول في مناقشات شكلية مع ما حدث في شبه جزيرة أيبيريا خلال العصر الوسيط المتأخر. لكن علينا مقابلة محتواه في نفس إطار تاريخ الثقافة.

وعندما يتحدث المهندس المعماري جابريل جواردا G. Guarda عن الشعوب الهندية في شيلي والأطلال القليلة التي خلفتها حضارتهم يقول بأن " كل ملاحظتنا

يجب أن تتسم بالحدز كما أن النتائج المستخلصة لا يجب أن تكون نهائية^(١٤) وهنا نقول بأن هذه الدراسة خاضعة للتصحيح والتحريض في كل ما نعرضه.

لم نتردد في اللجوء إلى الكثير من الإشارات المرجعية التي اتسمت في بعض الأحيان بكثرتها الشديدة ، فنحن من خلال هذه الطريقة نشعر بالعرفان للأبحاث التي قام بها الآخرون ونساعد بذلك على التعمق في دراسة تلك الموضوعات التي قد تهم القارئ.

وختاماً نصل إلى فصل الشكر والعرفان ، وهنا أود البدء بالسيد / أنطونيو بونيت كوررياً A. B. Correa فقد كان هو الذي أوعز إليّ بالقيام بهذه المهمة، إذ نهلت من علمه الجليل في أكثر من مناسبة، منها أنه كان رئيس لجنة مناقشة رسالة الدكتوراة التي تقدمت بها لنيل الدرجة عام ١٩٨٥م، وأخيراً التقيت به في مناقشة رسالة ماجستير في كلية العمارة في توكومان Tucumán (الأرجنتين) والتي أشرف عليها المهندس المعماري ألبرتو نيكوليني A. Nicolini خلال شهر يونيو عام ١٩٩٧م، وقد أسهمت هذه اللقاءات ولقاءات أخرى بين الحين والآخر في أن أتخذ قرارى بالعمل في هذا البحث يحذوني في هذا دقته المهنية واهتمامه الدائم بالمشروع.

وعلى أن أقول: إن هذا الجهد لم ينشأ من فراغ فلقد بدأ اهتمامى بالفن المدجن منذ أعوام مضت وكان ذلك من خلال أطروحة الدكتوراه التي ناقشتها ثم تلتها أعمال وأبحاث أخرى على يد البروفسور إيجناسيو إيناريس كويار I. H. Cuellar إذ شاركته في بعض الأبحاث التي نشرناها سوياً ، وخاصة تلك التأملات المتعلقة بالجانب التاريخي. ولقد تحولت بعض تلك التأملات إلى أبحاث مكتوبة وبعضها الآخر تبادلناه أثناء نزهاتنا اليومية حيث نلتقى في الاهتمام المشترك بالتاريخ ، والكثير من الأفكار التي أطرحها هنا ما هي إلا نتاج علاقاتنا الثقافية وعلاقات الأخوة في إطار دلالتها السامية.

هناك العديد من الأفراد الذين قدّموا لى يد العون ، وعليكم معشر القراء أن تتخيلوا الزيارات التي قمت بها لكل واحد من المباني ، وربما كانت رقعة ولطف الأم/

ثيلينا Celina في دير أستودييو Astudiollo هي التي تجسد هذه المجموعة من الجنود المجهولة التي سكن وجهها في مخيلتي الحيوية، كما كان هناك أشخاص اتسموا بسلبية مواقفهم الأمر الذي أسهم في تأخير الانتهاء من هذا العمل ، وليس أمامي إلا نسيانهم. وأذكر فيما يلي أسماء بعض هؤلاء المقربين الذين أسهموا بشيء من خلال نصائحهم وما أدلوا به من معلومات أو الكثير والكثير من التساؤلات التي تقابلنا أثناء المسيرة ، وأود قبل ذكر أسمائهم أن أعرب لهم عن امتناني وهم كريستوفر بلدا C. Belda وخواكين برتشيث J. Berchez وأرتورو سرقسطة A. Zaragoza وبيلار موجويون P. Mogollón وألفريدو موراليس A. Morales ، ولويس مارتنيث مونتييل L. M. Montiel وخوان أرنياس J. Arenillas وخوان كارلوس إيرانديث J. C. Hernan-dez وألفونسو بليجثويلو A. Pleguezuelo وأنطونيو ألماجرو A. Almagro وأنطونيو أوريويلا A. Orihuela وأنطونيو مالبيكا A. Malpica ويولاندا فرنانديث Y. Fernan-dez وجونثالو بوراس G. Borrás وماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera وميجل أنخل كاستيو، وكارمن جومث أوردانيث C. G. Ordanez ، ولاتارو خيلا ميدينا L. G. Medina ورودريجو جوتيرث R. Gutierrez وميجل أنخل سوروتشي M. A. Sor-roche وإيرموخينس رويث H. Ruiz وأغسطين موراليس A. Morales وجلوريا إسبينوسا G. Espinosa وألبتو دارياس A. Darías وروسا بالميرو R. Palmero وخوسيه أنطونيو لوبث J. A. López وخوان بثيتو أرتيجاس J. B. Artigas وأنطونيو تيران J. A. Teran وتيريسا سواريث مولينا T. S. Molina وألفونسو أروتيث A. Ortiz وبيلار لوبث P. Lopez وروبولفو بايين R. Vallin وألفونسو كابريرا A. Cabrera ورامون جوتيرث R. Gutierrez وألبرتو نيكوليني A. Nicolini .

الهوامش

- (١) Gonzalo Borrás Gualís, El Arte Mudejar, Pág 7
- (٢) إنه يشير إلى عهد " أهل النمة " الذي يشمل اليهود والمسيحيين . فقد التزم الحكام المسلمون بحماية دور العبادة لأهل الذمة شريطة الالتزام بما تعاهدوا عليه مع المسلمين، والمتمثل في الاعتراف بالحكم الإسلامي ودفع الجزية .
- (٣) فيما يتعلق بالمصطلح العلمي ودلالاته انظر لاحقا M. Epalza, : Los moriscos Antes y despues de le expulsión P. 15-18
- (٤) مذكور عند Ma T. P. Higuera :Mudejarismo en la Baja Edad Media P. 11
- (٥) Luis Char lo Brea Cronica latina de los Reyes de Castilla ص٧٢ وهذا يعني وجود مدجنين إشبيليين في طلبيرة منذ الاستيلاء على عاصمة الموحدين انظر لاحقا M. A Ladero Que- sada : Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval Andaluza p. 35
- (٦) نفس المصدر ص ٢٨٠-٢٩١ . انظر أيضا C. Delgado : El mudejar Toledano y su area de influencia p. 119
- (٧) انظر G. Borrás Gualís, el arte Mudejar en Aragón y : Cfr Levante. en G. Borrás Gualis (Coord.), "El Arte Mudéjar" P. 70
- (٨) وفيما يتعلق بالنص الذي يتحدث عن استعادة الملكة الناصرية عام ١٤٩٠م لقلعة Salobrena التي تعرضت للغزو عام ١٤٨٩م نجد أنه يشير تحديدا إلى " أن المورو الذين بقوا في المدينة كمدجنين بعد أن أقسموا بيمين الطاعة والولاء للملك والملكة خانوا العهد وهينوا الأمور حتى يتمكن ملك المورس من الاستيلاء على المدينة من جديد وساعدوا المورس بالسلاح والمال اللازمين لحصار القلعة " . والشئ الهام الذي نراه في نص مثل هذا هو إشارته إلى المسلمين " بالمدجنين " لأنهم أقسموا بيمين الولاء للملوك الكاثوليك . وعندما ينكصون عنهم يتحولون إلى مورس - انظر .
- Cfr. H. Pulgar, Crónica de los Señores Reyes Católicos Don asabel de Castilla y Aragón, págs. 508-509.; cit., en A. Malpica Cuello, Medio Físico y poblamiento en el delta del Guadalquivir. Salobreña y su territorio en época medieval, págs. 244-245.
- F. Marías, Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España, (٩) págs. 45-46.

J. Szmolka Clares, A. Moreno Trujillo y M. J. Osono Pérez, *Epistolario del (10.) Conde de Tendilla (1504-1506)*, pág. 504.

E. Domínguez Perela, *Notas sobre Arquitectura Mudéjar*, pág. 6. (11)

Cfr. M. Gómez-Moreno, *Arte Mudéjar Toledano*. (12)

Sobre bibliografía específica siempre es aconsejable la consulta de A. R (13)

Pacios Lozano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*.

G. Guarda. *Pueblos de Indios en Chile. Norte "Chico", Zona Central y Sur*, (14)

pág. 558.

الباب الأول

التاريخ والعمارة

(مناقشات وقضايا أولية)

الفصل الأول

مفاهيم وتاريخ الفن المدجن

١-١ : تعريف وإسهامات تاريخية : -

فى التاسع عشر من شهر يونيو لعام ١٨٥٩م ألقى السيد/ خوسيه أمادور دى لوس ريوس J. A. de Los Rios خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية بسان فرناندو R. A. des. Fernando ، وهو خطاب تولى الردّ عليه السيد/ بدرو دى مادراثو P. de Ma-drazo بخطاب آخر بعنوان " الأسلوب المدجن فى العمارة " ^(١) ، ولقد نوّه أمادور دى لوس ريوس فى نص خطابه إلى إطلاق مسمى " مدجن " على أسلوب فنى أخذ يظهر فى معرض الجزء الثانى من بحث له بعنوان " طليطلة الغريبة Toledo pintoresco ووصف ذلك الأسلوب فى بداية الأمر بأنه " عمارة مستعربة " وهو مصطلح يعترف أنه محدود وبذلك يتقدم بأخر هو " المدجن " ^(٢) .

وفى إطار الجو السياسى لتلك الفترة والذى اتسم بالليبرالية والقومية نجد أمادور دى لوس ريوس يشير إلى أن الفن المدجن " ليس له شبيه أو فن مماثل بين الأمم الأخرى الواقعة فى الجنوب ذلك أنها لم تكن بحاجة لانتهاج سياسة التسامح مثل تلك التى كان يعيش فى كنفها المدجنون تحت تاج قشتالة ، ولم تكن هناك حاجة إلى القوانين التى تدافع عنهم وتحميهم ، أو التحالف الاجتماعى الذى يتمخض عن إسهام مباشر فى ممارسة الفنون الميكانيكية ثم تحمل تأثيراتها فى نهاية المطاف إلى آفاق العلم والأدب " ^(٣) .

وهذا العرض الخاص بالمبادئ يستند على تحليل تاريخي يبرر عملية " الاسترداد reconquista ، كما أنه تحليل يقوم على أساسين هما: الإيمان والوطنية ، وإلى هذين العنصرين نضيف تسامح الملوك المسيحيين مقابل هؤلاء الخلفاء الذين " استأصلوا شائفة المستعربين " ^(٤) طبقا لرأى أمانور دي لوس ريوس . وفي الوقت ذاته نجد أن الرعايا المدجنين - الذين يعتنقون الديانة الإسلامية - يعيشون تلك اللحظات (إنه يتحدث هنا عن غزو طليطلة) مثلما كانت تعيش السلالة العبرية وسط المجتمع المسيحي ويقومون هم الآخرون - مثل العبرانيين - بممارسة الكثير من التأثيرات التي تسهم في تطور الحضارة الإسبانية وقد ارتبط اسمهم بتاريخ الفنون عندنا " ^(٥) .

ومن الضروري الإشارة إلى أنه رغم وصفه التأثير الإسلامي عموما بأنه تأثير مدجن يلاحظ وجود سمات خاصة بكل إقليم كل حسب مراحل تطوره ، وهنا نجد أنه يحدثنا عن صلات مع فن عصر الخلافة في قرطبة أو مع فن الموحدين والعباسيين في إشبيلية ^(٦) .

ومع ذلك نجد أنه يدخل في دائرة تصنيف مراحل هذا الفن حيث يطرح وجود مرحلة أولى في الفن المدجن تتمحور أساسا خلال القرن الثالث عشر حيث يحدث نوع من التراكب بين العناصر الإسلامية والمسيحية (الرومانية والقوطية) في تلك الأعمال واتخذ مقبرة السيد فرناندو جوديل F. Gudiel في كاتدرائية طليطلة لتكون دليلا على أن " القشتاليين لم ينفروا من هذا الخليط الفني العجيب وسمحوا به في نور العبادة الرئيسية عندهم " ^(٧) .

وإزاء هذا الوضع نجد أن القرن الرابع عشر الذي يمثل المرحلة الثانية هو اللحظة التي ينشأ فيها هذا التضافر " إذ أصبحت العمارة المدججة ذات ملامح واحدة ومتكاملة وبذلك أُرضت ، وبجدارة، حاجات المجتمع القشتالي سواء في الجانب المدني أو الجانبين العسكري والديني " . وساق أمثلة على ذلك من أعمال طليطلية حدث به إلى خلاصة تقول بأن " الأسلوب المدجن ضربَ بجذوره في أراضي قشتالة " ^(٨) .

قام الرجل بتحليل الآثار الرئيسية الواقعة في دائرة قشتالة وإقليم الأندلس وألح إلى وجود الأسلوب المذكور في العمارة الدينية (المسيحية واليهودية) والعمارة الحربية

والمدينة ، ولقد جعل من هذا الميدان الأخير نقطة الارتكاز في التطور المعماري حيث يدهشنا هذا الدمج العجيب بين الفن العربي والفن المسيحي وترك لنا أعمالا عظيمة متمثلة في قصور ومنازل المطارنة والأعيان في قشتالة ، وهي مبانٍ سارت على النهج الثرى الذى كان عليه قصر السيد بدرو وحاولت مباهاة المنشآت العظيمة التى خرجت من يدى الفن الغرناطى^(٩) .

ينسب أمادور دى لوس ريوس تنفيذ هذا الفن إلى المدجنين فعندما يتحدث عن قصر شيقوبية Segovia يقول: " كل هذه الآثار والأطلال الجميلة لقصر شيقوبية الشهير إنما هي دليل دامغ على الازدهار الكبير الذى بلغه ذلك الأسلوب فى عهد الملك خوان الثانى والذى خرج من بين يدى الرعايا المدجنين^(١٠) .

وإذا ما كان الرجل يطلق على النصف الثانى من القرن الرابع عشر وعلى القرن الخامس عشر بانه " العصر الذهبى للأسلوب المدجن"^(١١) فإنه لا يتردد فى مدِّ إطاره التاريخى حيث يعيش فى تواؤم مع الفن البلاتيرى خلال القرن السادس عشر رغم الاعتناق الجماعى للديانة المسيحية الذى حدث خلال عصر الملوك الكاثوليك^(١٢) . وفى إطار هذا الاختلاط بالعناصر الفنية الخاصة بعصر النهضة " تركزت الإسهامات المدجنة فى محاكاة الطبيعة النباتية والتطبيق الدائم لعلم الهندسة"^(١٣) وتحدد هذا الإسهام من الناحية الهيكلية فى " .. زخرفة القصاع Artesonado أيا كانت طبيعة خطوطها وكانت عناصر الزخرفة هي التشبيكات ، والورود Florones ، والأشكال النجمية ، والأطر والعقود ، وقباب المقربصات ، وأكد بذلك أن التراث لا يفنى"^(١٤) . وواصل الحديث عن المباني الخاصة بعصر النهضة " المزخرفة على الطريقة المدجنة"^(١٥) .

غير أن هذا التحليل التاريخى حتى هذه النقطة تجاوز حدود الزمن المرسوم له عند الوصول إلى الخلاصة حيث يشير إلى أن " الأسلوب المدجن أحدث تأثيره على الثقافة الإسبانية حتى يومنا هذا وطال ذلك التأثير القطاع المعماري والقطاع الصناعى"^(١٦) . غير أن هذا التأثير يُنظر إليه من وجهة نظر نقدية حادة - فيما يتعلق بالعبادات - من خلال الرد الذى قام به السيد/ بدرو دى مادراثو على خطاب أمادور،

ورغم ذلك فإنه يتفق معه في الرأي القائل " بأن التطور التاريخي للعمارة المدججة حدث في الفترة الزمنية بين الاستيلاء على قرطبة وإشبيلية والاستيلاء على غرناطة.."(١٧) .

وأرى أن رد السيد/ مادراثو Madrazo لم يكن موفقاً فائتاء محاولته وضع تعريفاً للفن المستعرب كنوع من المقابلة مع الفن المدجن يطرح عدداً من الجوانب ذات الطابع الأخلاقي ينتقد فيها الحكام المسيحيين خلال العصور الوسطى لأنهم قبلوا ممارسة العادات الإسلامية ، وهذا يخرج به عن المضمون التاريخي والثقافي الذي كان يجب أن يلهم مداخلته .

ولقد تولت ماريا دل كارمن قراجا Ma del C. Fraga تحليل إجمالي خطاب أمادور دي لوس ريوس وأصالته في استخدام مصطلح " المدجن " وحلت كذلك رد السيد مادراثو وما تلا ذلك من مناقشات (١٨) . وإذا ما نظرنا لاتجاهات النقد آنذاك لأثار اهتمامنا ما قاله مانويل دي أساس M. de Assas من أنه البادئ باستخدام المصطلح قبل الخطاب الذي ألقاه أمادور دي لوس ريوس ، وجاء ذلك ضمن مجموعة من المقالات التي نشرها (ابتداءً من الثامن من نوفمبر لعام ١٨٥٧م) في مجلة Semanario Pintoresco Espanol وهنا نجد أن أمادور دي لوس ريوس يغلق باب الجدل مشيراً إلى أن العدد المشار إليه والذي بدأ به السيد/ أساس مقالاته لم يظهر حتى شهر أبريل عام ١٨٥٩م أي حتى تاريخ إلقائه خطابه أمام لجنة الآثار (١٩) .

ويحمل خطاب أمادور دي لوس ريوس خطوطاً للبحث استمر عليها الباحثون فيما بعد ، كما وضع فيه ضيق وقلة المعرفة المتوفرة آنذاك وكذلك التناقضات وكل هذا هو محصلة مفهوم تاريخي لم يتم تجاوز بعض جوانبه حتى اليوم.

ولقد اتسمت بعض المناقشات التي أعقبت الخطاب بعدم الدقة في التحليل التاريخي واستندت على شعور حماسي وطني ، وهنا لا يمكن لنا أن نفهمها بمعزل عن السياق المعماري في ذلك الحين حيث نرى محاولة استعادة بعض الأشكال ذات الأصول المدججة في إطار مفهوم غامض "ما هو إسباني"(٢٠) . هناك خطاب آخر له دلالاته ألقى آنذاك بمناسبة الانضمام إلى أكاديمية سان فرناندو. ولقد ألقاه السيد أرتورو ميلدا أليناري Arturo M. Alinari ، وكان عنوانه " أسباب انحطاط العمارة

والوسائل المقترحة للنهوض بها " . وهنا نذكر بعض ما هو جدير في هذا الخطاب: ..
إدانة "القوطية الزائفة" التي استلهمها عصر النهضة ، والاستعادة التاريخية لفن
الباروك ، واعتبار الأساليب التي أطلق عليها أصيلة (القوطية والإيزابيلى والمدجن
والبلاتيرى) بمثابة الأساليب الحقيقية التي تم اللجوء إليها للنهوض بالعمارة الإسبانية
وقبولتها على الأنظمة الجديدة فى التشييد باستخدام الحديد وعلى أساس الحاجات
المعاصرة ، ومن الأمثلة البارزة على ذلك محطة السكك الحديدية فى إشبيلية ، ميدان
السلاح P. de Armas ، وولبة Huelva وكذلك مسرح فايأ بقادش T. Falla de Cádiz
فى دائرة إقليم الأندلس. كما يجب ألا ننسى العديد من حلبات مصارعة الثيران
المنتشرة فى أرجاء إسبانيا ^(٢١) واستخدام عناصر مدججة فى أساليب معمارية بعيدة عن
المدجن لكنها تستجيب لمطالب اجتماعية كانت قائمة حتى نهاية القرن التاسع عشر ^(٢٢) .

إلا أن جناح إسبانيا فى المعرض العالمى بباريس لعام ١٨٨٩م هو أفضل نموذج
على الرؤية التى طرحها السيد أرتورو ميلدا . فلقد صمم ذلك " ..العمل على أنه واجهة
ضخمة تعرض فيها بشكل منظم عناصر قوطية ومدججة وبلاتيرية ، ومع ذلك نجد فى
الداخل طرحا للملامح الإسلامية حيث نرى عقوداً حدوية ضخمة. وعندما نقارن هذا
الجناح بجناح الماكينات فى ديترويت Galería de Máquinas de Dutert أو بيرج إيفل
نجد أنه أفضل عينة للمقاييس الجمالية التى يقوم عليها الفكر المعمارى فى نهاية القرن
التاسع عشر - ^(٢٣) .

وأصبح هذا المذهب التوفيقى الحى بحثا عن أسلوب وطنى محط مناقشات كبيرة
فى أكاديمية سان فرناندو ولعب نورا هاما ^(٢٤) . واستمر النقاش طوال الثلث الأول
للقرن العشرين وأطلق عليه " الإقليمية المعمارية " - ^(٢٥) .

وقد أصاب بيأر موبيان Villar Movellán فى تحليله لما حدث فى إشبيلية، غير أنه
اتخذ موقفا تمحيصيا بالنسبة للطروحات المتعلقة بالقرن التاسع عشر، حيث يقول:
" لقد استخدمت عمارة المذهب التوفيقى الأساليب التاريخية بطريقة مألوفة ، ووزعتها
بشكل تصنيفى حتى تلبي احتياجات معمارية معينة. إلا أن العمارة الإقليمية تتخذ
الأساليب التاريخية كنقطة بداية - أصلية وغير نمطية - وهى أساليب قد تظهر

فى الأقاليم المشار إليها ، والغاية من وراء ذلك هو التحليل والوصول من خلال ذلك إلى ما يمكن أن نطلق عليه "نظاماً" معمارياً إقليمياً ، أضف إلى ذلك إمكانية التوصل إلى عمارة قومية قائمة على الربط بين العمارات الإقليمية^(٢٦) .

ولقد استطاعت هذه العمارة أن تحتل مكانة عالمية من خلال " المعرض الأيبيرى الأمريكى المقام فى إشبيلية عام ١٩٢٩ م Exposición Iberoamericana .

ولقد ساعد هذا المعرض على تطبيق المذهب التوفيقى للأجنحة المختلفة فى حديقة ماريا لويسا Maria Luisa ، وعرض كذلك طروحات أثرية مثل " الجناح المدجن فى ميدان أمريكا " P. Mudejar de la P. de A. (من عمل أنيبال جونتاليث A. Gonzalez) وتوسّعات عمرانية أو دراسة المباني التى كانت تُنفَّذ آنذاك فى المدينة المطلّة على نهر الوادى الكبير^(٢٧) .

أما من الناحية النظرية فيرى ألبرتو بيار A. Villar أن التاريخ الإقليمى فى إسبانيا كان له رافدان: " الرافد النقى purista : الذى برمجه بيثنتى لامبريث إى روميا V. L. y Romea حيث يلج على تطبيق الأساليب التاريخية طبقاً لحاجات العمارة فى الوقت الحاضر ، وهناك الرافد الأصيل casticista : الذى يدافع عنه تورس بالباس T. Balbás حيث يعمل على التعمق فى البحث فى الأساليب التاريخية ليستخرج منها العبر والدروس^(٢٨) .

وقد كان للأسلوب المدجن الجديد دور أساسى فى هذه المناقشات الخاصة بالعمارة ، كما نلاحظ أيضاً أن المنظرين لم يقفوا موقف المتفرج حيث قاموا بوضع الإطار التاريخى للفن المدجن ، وإذا ما كان تعريف الأساليب الأصيلة castizos المطبقة (مثل القوطى الإيزابيلى ، والبلاطيرى ، والمدجن) يعنى إبداع مرجعيات فنية خارج إطار الزمن فإننا نجده قد اكتسب حدة فى حالة الأسلوب المدجن؛ وذلك لعدم توفرنا حتى هذه اللحظة على الإطار الزمنى له؛ الأمر الذى يجعله يمتد عبر الزمن ، وإلى عنصر "ثابت" أكثر من كونه واقعا تاريخيا - ثقافيا .

ولقد حل جونتالو بورأس G. Borrás الطروحات الهامة التى عرضت خلال هذا القرن (العشرين) والتى تناقش ما إذا كان المدجن أسلوباً فنياً أم لا ، وأى نسبة

نخص كل واحد من الثقافات الضالعة فيه (الإسلامية والمسيحية) أو ما إذا كان له إطار تاريخي أم أنه يستكن في أعماق الروح الإسبانية . وبعض هذه الطروحات تحمل أسماء مثل لامبريث إي روميرو L. y Romero أو تورس بالباس ، بالإضافة إلى أسماء أخرى مثل خوان دي كونتريراس J. Contreras (ماركيز لوثويا Lozoya) وتشويكا جويتيا Ch. Goltia وأندرس دي لا كالثادا A. de la Calzada وجيرمو جواستابينو G Guastavino وآخرين غيرهم. ويجب ألا ننسى الإسهامات الفرنسية مثل إسهام هنري تيراس أو إيلي لامبير (٢٩) .

صدر كتاب " تاريخ العمارة المسيحية الإسبانية خلال العصور الوسطى " عام ١٩٠٩م ومؤلفه هو بيثي لامبريث إي روميرو ، وخلال تحديده الملامح العامة للعمارة في العصر الوسيط المتأخر يقدم لنا ثلاثة أساليب: "الرومانى Románico، والقوطى Ojival، والمدجن"، وألح إلى أن "المدجن يستخدم الأسلوبين المسيحيين (أى الرومانى والقوطى) مزودا إياهما بالعنصر الإسلامى ويدخل عليهما تعديلا لا يشمل الأسس العامة بل يتعرض لبعض العناصر والتفاصيل" (٣٠) ، أى أن الرجل يجعل المدجن أسلوبا لكنه ينظر إليه على أنه مجموعة من العناصر الزخرفية وليست البنيوية؛ الأمر الذى جعله يميل إلى استخدام المصطلحات المشتركة مثل الرومانى المدجن ، أو القوطى المدجن.

كما نجده فى إطار ما هو رومانى يختتم الفصل بعنوان هو " عمارة الأجر الرومانية" (٣١) . ومن الهام أن نشير أن هذه التسميات سوف تكون البداية لتوجه تاريخى خطير. ونزيد على هذا قائلين بأن هذا الفصل من كتاب لامبريث يحطم منطق البنيوى فهو يقسم كل جزء نوعى بناء على التصنيف الزمنى، والمدارس، والعناصر البنيوية، والزخرفية، والتطور الجغرافى. ومن التوجهات الغريبة قيامه بتصنيف جزء من الفن الرومانى اعتماداً على المادة المستخدمة فى البناء ، أضف إلى ذلك أنه فيما يتعلق بتقسيمات الفصول نجد أن ذلك الفصل المتعلق بعمارة الأجر الرومانية تركه بدون ترقيم وكأننا أمام مقدمة كتاب. ومما لاشك فيه أنه بذل جهداً جباراً فى تصنيف

العمارة الخاصة بالعصر الوسيط المتأخر ؛ غير أن استحالة تقديم نقد دقيق ، وبناءً على المعرفة المتوفرة لدينا الآن دفعناه إلى تقديم هذه الملاحق من الفصول التي تتسم بعدم الترابط والتي كانت لها تأثيرات لاحقة (٣٢) .

ويضع للفصل الثالث من الجزء الثاني عنواناً هو " العمارة المدجنة " يقوم فيه بتحليل هذا الفن من خلال ثلاث مراحل اعتماداً على مداخل تاريخية وسمات عامة:

١- من حيث المنظور التاريخي وفترات تطوره .

٢- من حيث المواد (وهنا يشير إلى المواد البنيوية والزخرفية كل على حدة) .

٣- من حيث التوزيع الجغرافي والأثرى .

نرى في ذلك القواعد والأسس التي قام عليها البحث لاحقاً والتي قام بأمرها مؤرخون مثل أندرس دي لا كالزادا A. de la Calzada أو ماركيز لوثويا Lozoya ولقد خصص أولهما في كتابه " تاريخ العمارة الإسبانية " (١٩٣٣م) فصلاً ، وجزءين من فصلين آخرين كان أحدهما (وهو الأخير) ضمن الفن الروماني ، ووضع له عنواناً هو " التحليل الوطني للأسلوب المدجن في العمارة الرومانية " وهنا نجده يطرح وجود الفنانين المسلمين والمدجنين " الذين استمروا على ما هو إسلامي خالص أحياناً (مثل مصلى بيلين Belén في لاس أوليجاس Las Huelgas ذي الأصل الموحدى)؛ وأحياناً أخرى يحاولون اتخاذ الأساليب السائدة في العالم المسيحي ؛ ولهذا فإن الفن المدجن لا يشكل في الأساس أسلوباً بل طريقة خاصة في الإحساس بالأساليب وتفسيرها؛ حيث نرى فيها عناصر وإشارات واردة من الفن الخاص بالمور. وأحياناً ما ينوب هذا الإسهام ويتحول إلى مجرد ملمح لا تكاد تكون له قيمة جوهرية ، أي أن العمل ينسب إلى أسلوب مسيحي خالص غير أنه يحمل تفاصيل تشير إلى ذلك التأثير.

" ولهذه الأسباب نجد أن هذا الفن الروماني المدجن يظهر دون أن يحمل بصمات إفرنجية، كما أنه مختلف عن الفن المورييسكي النمطي ، وقد وصل إلى أوجه من خلال العقود المفصصة في سان إيسيدورو S. Isidoro وفي القباب اللاتيرية في ساهاجون Sahagun وفي الحليات المعمارية (الفصوص) Gallones في سلمنقة والتي نلاحظها

بوضوح أشد في القباب المشرقية ذات الأضلاع المتقاطعة *Cruceria* ، وفي عمارة الأجر التي تفرض نفسها في بعض الأقاليم، نظرا لقلة الأحجار وكثرة الطوابع (أي صانعو الأجر الموريسكيون) (٣٣) .

ويضم الفصل الثالث عنوانا هو "المدجن كتعبير قومي عن الأساليب" وهنا يقول : " يضم الفن المدجن عناصر خاصة بأساليب أوروبية وبالأسلوب الإسلامي، وكأنها عناصر واصلت وجودها بشكل نقي أو تم تطعيم الأساليب الأخرى بها ، إلا أن هذه العناصر لا تتداخل تداخلا كاملا كما أنها لا تفقد شخصيتها بل تستند على مفهوم جمالي جديد هو الفن المدجن ؛ ولهذا فهو يتطور ويتحول بشكل دائم بحيث يتأقلم على مراحل العمارة المسيحية كفن شعبي يضرب بجذوره ويتمسك بالمناهج التي يحل بها الموضوعات القربية ويدخلها في الرومانث " (٣٤) .

ويشير بعد ذلك إلى أن الأسلوب الإسلامي تتضح ملامحه بجلاء من خلال سلسلة مصليات متعددة الأضلاع، سقفها عبارة عن قباب تقوم على منطقة انتقالية يمكن أن تدخل في إطار ما هو موحدى، ويذكر أمثلة على ذلك وهي : لاس أوليجاس ، وكنيسة لا ميخورادا دي أوليدو La Mejorada de Olmede أو كنيسة طلبيرة Talavera في كاتدرائية سلمنقة (٣٥) .

وفي الفصل الذي خصصه لعصر النهضة يورد عنوانا هو " بقاء المدجن وأسلوب الكاينال ثيسنيروس " Cisneros حيث يعرفه بأنه عبارة عن الجمع بين المدجن أو الإيزابيلي وعصر النهضة (٣٦) ، ويعتبر الصالة الرئيسية في كاتدرائية طليطلة على أنها أعظم منجزات ذلك الأسلوب.

وفي نفس الفترة الزمنية التي ظهر فيها الكتاب المذكور يطالعنا خوان كونتريراس J.Contreras (ماركيز لوثويا بكتابه ذي العنوان التالى "تاريخ الفن الإشباني" Hispánica الذي نشره عام ١٩٢٤م، وهو كتاب لم يتم تقييمه بعد بشكل كاف من مختلف جوانبه (٣٧) ؛ ففيما يتعلق بميدان دراستنا نجد ذلك العلامة يستخدم المصطلحين التاليين بشكل تبادلي: "المدجن" و "الموريسكى" رغم أن "الفن الموريسكى أو المدجن هو في واقع الأمر نفس الشيء، ويمكن استخدام كلا المصطلحين على السواء

غير أن الأول منهما يتسم بأنه أكثر أصالة وأدق تعبيراً^(٣٨) . وردّ على لامبريث Lampérez وعلى المصطلح الذي استخدمه وهو "رومانى الأجر" بقوله: "لقد حاول لامبريث تشكيل مجموعة منفردة عمادها سلسلة عديدة من الآثار ذات المخططات التى تتفق مع النظام الرومانى ووضع لها مسمى هو "رومانية الأجر" وهو تعبير غير دقيق على إطلاقه؛ ذلك أنه يبدو أنه يشير إلى مجرد تنوع فى الرومانى. وإذا ما كان الأمر هكذا فهو شيء مختلف اختلافا جوهريا^(٣٩) كما يرفض التسمية التى وضعها كالثادا Calzada وهى "النموذج الموريسكى" Protomorisco ويفضل تلك الأخرى وهى "العمارة الموريسكية فى مراحلها الأولى"^(٤٠) وابتداءً من هنا ينحو إلى تصنيف ذى طابع إقليمي. كما نجده يستخدم مصطلح "العمارة المدجنة" لتصنيف المنشآت التى شيدت اعتباراً من النصف الثانى للقرن الثالث عشر. وما يهمنا فى تلك الفصول هو السير خطوات أخرى فى طريق اعتبار أن الإسهام المدجن لم يكن مجرد عناصر زخرفية؛ إذ نجده يقول: "لقد اختلط كل من العنصرين الإسلامى والمسيحى فى هذه البوتقة وبدرجات مختلفة ومتنوعة ، وبصفة عامة يمكن القول فى ميدان العمارة الدينية بأن المخطط مسيحى، كما أن ما هو إسلامى يقتصر على الهيكل البنىوى والزخرفى ، أما بالنسبة للعمارة المدنية فإن المخطط عادة ما يكون إسلامياً؛ ذلك أن الغزاة اعتادوا على نمط البيت الذى كان فيه المهزومون إذ يتسم بأنه أكثر جمالا وراحة وإشراقاً من البيت المسيحى فى الشمال ، أما الزخرفة فنجد الجمع بين الموضوعات القوطية والزخارف الإسلامية"^(٤١) . إلا أن هذه الرؤية التى لم يتم تعضيدها بتاريخ مباشر، تتسم بأهمية كبيرة؛ ذلك أنها تعترف بوجود مخططات بنبوية فى العمارة المدنية ، وبذلك تقدم العنصر الزخرفى فى هذه الحالة على أنه الإسهام المسيحى الوحيد " وهذا التغير فى التقدير (والذى يختلف عن العمارة الدينية) يعنى أن المدجن لم يكن مجرد عناصر زخرفية فقط، بل كان بوسعه تقديم بدائل نمطية. وبشكل متزامن نجد أن فرانثيسكو إنيجث F. Iniguez يعرض شيئاً مشابهاً يتعلق ببنوية الأبراج المدجنة الأوغنية^(٤٢) .

ويرى ماركيز لوثويا أن المدجن ليس أسلوباً " . إذ إن مجموعة المباني الموريسكية فى شبه جزيرة أيبيريا لا تشكل أسلوباً، رغم أنها قد تكون أبرز تعبير عن الفن الخاص بما هو إسباني "Hispanico"^(٤٣) .

وختاما لهذه العجالة لا يسعني إلا أن أشير إلى المصادر التي استعان بها، وهي تتمثل بشكل أساسي في الخطاب الذي ألقاه أمانور دي لوس ريوس ، ونظريات مانويل جومث مورينو التي أخذها مباشرة من خلال محاضراته عندما كان أستاذ كرسي "الآثار العربية" بالجامعة المركزية بمدريد ^(٤٤) ، وكذلك ما كتبه أنجولو Angulo عن المدجن في إشبيلية ^(٤٥) .

وعلينا أن نتوقف هنا عند إسهام هام من قبل الباحثين الفرنسيين في ميدان الفن الإسلامي، (ومنهم هنري تيرأس)، وميدان الفن القوطي (إيلي لامبير Eli Lambert) ^(٤٦) . فلقد التقى كل واحد منهما بالآخر عند الفن المدجن، وحاولا تقديم تفسير لعنايه. فيرى تيرأس (بعد أن تخلص عن قضية السلالة المتعلقة بالمدجن) أن التقنيات واستمرار الورش ، التي كانت بها أيدٍ عاملة مدجنة أو مسيحية ، كانت الضمان في استمرار الفن الأندلسي Hispano musulman . كما أن كلا من تيرأس ولامبير يصنفان الأعمال إلى مجموعتين: إحداهما : ذات طبيعة شعبية وترتبط بالتأثيرات المحلية الخاصة بكل منطقة ، أما الثانية: فهي المرتبطة بالبلاط والتي لا نرى منها إلا أعمالا عظيمة نميز منها ما هو جدير بالقصور ، وهنا نجد أنها تستوعب فنانين جاء بعضهم من الأراضي الخاضعة للإسلام . وهذا التداخل مع الجغرافيا يؤدي - طبقا للامبير - إلى وجود بعض المراكز المحلية، هي في نظره قشتالة، وليون، وطليلة، وسرقسطة، وجنوب الأندلس Baja Andalusia . وهذه المراكز يقابلها " فن البلاط الفاخر " في القصور، والذي وصل في بعض الحالات إلى بعض المنشآت الدينية (مثل : معبد سانتا ماريا لابلانكا S. M. la Blanca أو المصليات الجنائزية (الأضرحة) في طليطلة ، وكذلك دير لاس أوليجاس Las Huelgas أو قرطبة) ^(٤٧) . ويبرر تطور الفن المدجن في " سرعة التنفيذ والسعر الجيد للعمارة والزخرفة المدجنة التي تلجأ إلى مواد خام كانت مستخدمة قبل ذلك، وكثرة الأيدي العاملة، وحيوية الألوان، والبذخ في ميدان الفن الذي يعتمد على الجص المدهون، والمحفور، والتكرار اللانهائي لنفس الموضوعات الفنية التي تمت قبولتها، وكذلك الكسوة الكاملة للمساحات بالزخرفة. كل هذه هي بمثابة الأسباب الرئيسية التي تفسر ذلك الازدهار الكبير لهذا الفن الموريسكي بينما استلزم النحت نو الأسلوب الفرنسي وكذا العمارة استخدام الأحجار التي كثيرا ما يتم جلبها من أماكن

قاصية، وإعدادها على أيدي عمال مهرة يقضون وقتا طويلا في العمل ويقبضون أجورا مرتفعة^(٤٨).

ومما لا شك فيه أن السيد تورس بالباس علامة، وكان له باعه الطويل في ميدان التطور التاريخي للفن الأندلسي Hispano musulman بصفة عامة، والفن المدجن بصفة خاصة. وتعتبر كتبه ومقالاته التي نشرها في العديد من الدوريات إسهاما فعالا في المناقشات المتعلقة بالموضوع، وهي إسهامات قوية في ميدان معرفتنا بتاريخ العصور الوسطى في شبه جزيرة أيبيريا^(٤٩).

وربما كان جماع نظريته حول ما هو مدجن مدرج في كتاب بعنوان " الفن الإسباني " Ars Hispanie، وبالتحديد تحت أحد العناوين فيه وهو: الفن الموحدى. الفن الناصرى. الفن المدجن. ومن الواضح أن بنية العمل تحدد التوصيف والوضع الخاص بالترتيب الزمنى الذى يضعه فيه تورس بالباس، ألا وهو المرحلة الثالثة بعمل الفن الموحدى والفن الناصرى. كما أنه يطرح وجود أعمال موحدة في الأراضى المسيحية؛ حيث يدرج مصلى كلاوسترياس Claustriilas بدير لاس أويلجاس فى برغش، ٩٦٣-^x والمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة ضمن الفصل الخاص بذلك الفن^(٥٠).

ولقد حاول وضع تعريف للفن المدجن من خلال مقابله بمعنى الكلمة " مدجن " من المنظور السلالى والسياسى؛ ذلك " أنه يضم كافة الظواهر الفنية التى تمت على الأراضى المسيحية وتظهر فيها تأثيرات إسلامية. وهى أعمال مجهولة المؤلف فى أغلبها، وبالتالي لا نعرف ما هى الديانة التى كان عليها ، أما القلة القليلة الباقية التى نعرف أسماء من نفذوها فتجدهم أحيانا مورو خاضعين أى مدجنين ، وأحيانا أخرى مسيحيين إسبان تأثروا بالفن الإسلامى ، ومرة ثالثة نجدهم فنانيين أجانب قدموا إلى شبه الجزيرة..^(٥١) وهنا نجده لا يفرق بين الفن المدجن والفن الموريسكى " ذلك أن التحول السريع فى اعتناق الديانة لم يحتم عملية تحول فنى "^(٥٢). وعلى ذلك يخرج بخلاصة مفادها : قبول ما هو مدجن " .. بالنسبة لكافة الأعمال المنفذة فى الأراضى المسيحية الواقعة فى شبه الجزيرة والتى تحمل تأثيرات من الفن الإسلامى ، وكذلك الأعمال التى توجد فى بلاد أخرى وتحمل نفس الطابع مثل البربر Barbería وأمريكا

الإسبانية فكلها منبثقة عن الأنماط المدجنة الإسبانية " *Hispanicas* ^(٥٢) . وفي هذا المقام يحسم الجدل حول التسمية، والذي ظل منذ أن ألقى أمايور دي لوس ريوس خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية ، وأشار إلى أن " المصطلح - مدجن - أصبح هو السائد ومن المناسب قبوله نظرا لعدم وجود مصطلح أفضل منه " ^(٥٤) .

ومع هذا فعند القيام بالتصنيف نجده يميز بين فن البلاط والقصور، والفن الشعبي الذي نراه بوضوح في المنشآت الدينية ^(٥٥) ، حيث يظل على الساحة الفنية ابتداءً من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر. وأبرز " أن الفن المدجن أعطى ثماراً هامة في أمريكا الإسبانية منذ القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر " ^(٥٦) .

ولا يقبل الرجل بوجود أسلوب مدجن على أساس اعتبار الفن المدجن كمجموعة من الأعمال القاسم المشترك فيما بينها هو المشرقية الإسبانية *hispánica* ^(٥٧) ، ويساند مبدأ التصنيف الجغرافي على أنه المخرج المناسب أمام هذا التنوع الهائل في الأشكال الفنية، وهذا يعنى عدم تواصل على الإطلاق. ويقسم دراسته إلى بنود، ويربط المراحل الأسلوبية المسيحية بالمدجن، ثم يقوم بتصنيفها أيضاً جغرافياً ، وهنا نجده يشير إلى التأثير الإسلامي في نور العبادة الرومانية ، والقوطية - المدجنة ، وعصر النهضة - الفن المدجن ^(٥٨) .

وإذا ما كانت دراسة تورس بالباس تُعنى أكثر بتحليل ما هو زخرفي، نذكر أيضاً اعترافه بوجود عناصر بنيوية إسلامية في قباب الأضرحة ^(٥٩) ، وفي الأبراج القشتالية، والأرغنية، والأندلسية ، ورغم هذا ففيما يتعلق بالأبراج الأرغنية يميل إلى التصنيف الشكلي: الأبراج المربعة والأبراج المثمنة، والمختلطة ^(٦٠) .

وكان لفرناندو تشويكا F. Chueca Gotta أعمال قام بتحليلها جونثالو بورأس G. Borrás ؛ حيث يرى - فرناندو - أن الفن المدجن ليس أسلوباً ، يستخدم وصف المدجن على أنه سمة عامة لما هو إسباني وللروح الوطنية بغض النظر عن السمة التاريخية ^(٦١) وإذا ما كان تأريخ الفن المدجن معقداً في حد ذاته، فإن قوة العرض عند تشويكا (١٩٤٧) وتأثيراتها اللاحقة تقودنا إلى عدم وضوح ملموس لهذه الظاهرة الفنية ، وترتبط بمواقف أخرى تاريخية تتحدث عن عدم الاعتراف الصريح بالمدجن على

أساس أنه أسلوب أو تعبير مستقل عن باقي الأساليب المعهودة في تاريخ الفن. وهذا الثبات في الموقف يوسع فيه من روح ما هو مدجن لتشمل العالم المتحدث بالإسبانية (٦٢).

وعلينا الإشارة إلى النجاح الذي حققته نظريات تشويكا على الشاطئ الآخر للمحيط الأطلنطي، وخاصة في المكسيك وقد أبرز ذلك السيد/ فرناندو في معرض تقديمه لطبعة " الثوابت Los Invariantes لعام ١٩٧١، وإذا ما كانت المشاكل المتعلقة بالتاريخ للأساليب الفنية تنسم بالتعقيد في العالم القديم، فإن الأمر يزداد تعقيدا عندما نقوم بتحليل الفن الإسباني الأمريكي hispano americano ، ورغم وجود بدايات بحثية في معاهد الأبحاث التي أنشئت في دائرة القارة الأمريكية، فإن العمل المتعلق بالتاريخ لهذه الظاهرة الفنية لم يكتمل حتى بعد أن كان لإسهام تشويكا صدها الواسع في القارة الجديدة. إن خلق الثوابت والعناصر الروحية سمح - في رأى بعض النقاد - بفتح الطريق "للحديث عن الآثار"، وتحول هذا الحوار الغريب - وهذا أبسط وصف له - إلى منهج تحليلي يساعد على الاستغناء عن المصادر التاريخية والأرشيفية؛ ليتسنى وضع تصنيف فني وأسلوبى ، ومن خلال هذا المنهج الذى خرج من بين يدي خوان دى لا إنثينا J. de la Encina ، تربى الكثير من مؤرخي الفن والمهندسين المعماريين الذين تخصصوا في التاريخ، ويشكلون اليوم عماد الجانب التاريخي في المكسيك (٦٣).

ويقول لنا تشويكا في الدراسة حول الثوابت في العمارة الإسبانية الأمريكية " بأنه لا يجب أن ننسى أن غزو الزخرفة لمناطق أكثر اتساعا يوما بعد يوم ، والخوف من الفراغ el horror vacui الذى نجده في الزخرفة المعمارية الخاصة بكثير من الآثار في أنتجوا Antigua (جواتيمالا) وفي كاخاماركا Cajamarca أو في أركيبا Arquipa في بيرو هي أمور غير بعيدة عن الروح المدجنة النابضة يوما في العمارة الإسبانية، والتي تتضح ملامحها عندما تضعف القواعد التي تقود الاتجاه، ويطفو على السطح الإيقاع الشعبي ، إن المدجن هو أمر دائم وثابت وأكثر قوة مما يتصور في إطار الباروك في أمريكا الجنوبية ، وإننا لا نقبل هذا الأمر إلا على مضض؛ لأسباب تتعلق بالجغرافيا. إننا نشعر بأن الآثار الأمريكية بعيدة عنا بشكل يزيد عن الحد سواء في الزمان أو المكان، وبعيدة عن التأثير المباشر للثقافة ولل سكان المسلمين الذين كانوا

الأصل في المدجن في شبه جزيرة أيبيريا " (٦٤) . ويواصل قائلا : " نحن (يشير هنا إلى أن إسبانيا وإسبانيا أمريكا) لدينا فن باروك مختلف (عن أوروبا) وهذا هو ما يمكن أن يطلق عليه المدجن " (٦٥) .

ولما كان العنصر الجغرافي هو الأساس في تصنيف الفن المدجن عند الكثير من الأساتذة الذين أسسوا لهذا المصطلح، فإننا نجد مملوسا في أعمال مثل إسهامات مانويل جومث مورينو (٦٦) ، أو السيد / ديجو أنجولو (٦٧) ، وقد أصاب هذا الأخير عندما تحدث عما هو زخرفي وعن المخططات مثل " النموذج الإشبيلي " الخاص بالكنايس ، وأنماط القباب (سواء في الكنايس، أم في الجعفرية، أم في المدافن) أو الأبراج. وفي هذا الإطار الخاص بمزيد من الإسهام في دائرة المخططات نجد بحث فرانثيسكو إنجيث حول الأبراج المدجنة في أرغن، وكذلك البحث الذي أعده بعد ذلك خوسيه جاليبا J. Gallay y Sarana عن المدجنات الأرغنية (٦٨) .

وتستمر الدراسات التحضيرية ذات الطبيعة الإقليمية لتشكّل قاعدة لتأريخ حديث، وتشكّل أيضا عمادا علميا موثقا ومفهرسا ومدققا من الناحية التاريخية لم يكن ليفكر فيه أحد عندما كان جومث مورينو وأنجلو نيجيث يقدمان أبحاثهما لدور النشر . وتبرز من بين تلك الإسهامات ما قام به كل من ألفونسو إ. بيريث سانثيث A. E. P. Sánchez، وكريستينا جوتيرث كورتيس C. G. Cortines (مرسية)، وجونثالو بوراس، وكارمن جومث أوردانيث C. G. Urdanez وأغسطين سان ميغل A. Sanmigel (أرغن)، وكارمن فراجا C. Fraga ورفائيل جومث R. Gomez وألفريدو موراليس A. Morales (جنوب الأندلس) ومانويل بالديس M. Valdés، وماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera وبيدرو غ. لابانو P. J. Lavado (قشتالة وليون)، وكلا دلاجابو C. Delgado وبالبينا مارتنيث كافيرو B. M. Caviro وكونبثيثون أباد C. Abad وماريا تيريسا بيريث M. T. Perez H. وباسيليو بابون مالدونانو B. P. M. (المنطقة الطليطلية)، وبيلاز موجويون كانو كورتيس P. M. C. Cortés (إكستريمادورا)، وماريا نولورس أجيلار M. D. Aguilar وخوسيه مانويل جومث مورينو، وإيجناثيو إيناريس I. Henares ورفائيل لوبث جوثمان R. L. Guzmán (الأندلس الشرقية) وكارمن فراجا (جزر الكناري) (٦٩) .

أضف إلى هؤلاء هناك الكثير من الأعمال والأبحاث التحضيرية الأخرى حول العمارة المدججة ذات الطبيعة الإقليمية والمحلية ، كما توجد دراسات مقارنة وتحليلات تاريخية واجتماعية أو إنتاجية ^(٧٠) . ويتضمن كتاب أناريس باثيوس A. Reyes Pascos "فهرست العمارة والأسقف المدججة ١٨٥٧-١٩٩١" أغلب تلك الإسهامات المشار إليها، وكذلك الجهد المبذول من خلال "المنتديات الدولية عن المدججات" والذي عقد في ترويل ابتداءً من عام ١٩٧٥م، ونشرت إثرها أعمال سبعة انعقادات نرى فيها دراسات محددة تفتح آفاقاً جديدة للعمل، وتأتي بأحدث الدراسات عن الموضوع في إسبانيا. كما نجد أن إعادة تشغيل بعض المنشآت المدججة مصحوبة بدراسات لا تخلو من أهمية ما ^(٧١) .

وقد أدى كل هذا الزخم البحثي إلى إيضاح المفاهيم المستخدمة دون تمييز في المصادر التاريخية المستخدمة، وأسهم في تلاقي المفاهيم والوعي التحليلي، نرى إذن أن الجميع يعترفون بواقع وجود الفن المدجن سواء كان مفهومه قريباً من ثوابت "المدجن" لخواكين يارثا J. Yarza ^(٧٢) ، أو كان المصطلح الخاص بالبناء الروماني أو عمارة إعادة التوطين لمانويل بالديس M. Vadés على سبيل المثال ^(٧٣) . ويجب ألا ننسى أيضاً مصطلح "عمارة الأجر" ^(٧٤) . غير أن واقع الأمر يشير إلى حقيقة فنية يصعب تحليلها، غير أنها قابلة للمعالجة الموضوعية، وهذا ما أشار إليه فرناندو مارياس مشيراً إلى المدجن منذ القرن التاسع عشر بقوله: "إن تحليل الفن المدجن يشكل عملية معقدة أمام المؤرخ الذي عليه أن يواجه مجموعة من الوقائع التي تتسم ظاهرياً بتوحيدها وقابليتها للتحليل بشكل شامل ، رغم أنها في واقع الأمر تتسم بالتعددية وعدم التجانس، وبالتالي لابد من تطبيق مجموعة من الأطر التحليلية وأدى تحليلها خلال القرن الخامس عشر إلى إدخال تعديلات متوالية ومختلفة" ^(٧٥) .

ولقد كان جونثالو بورأس أحد المؤلفين الذين بذلوا عناية خاصة في تعريف وتحديد ملامح الفن المدجن ، وهو محرك حقيقي لجيل هام من المؤرخين ، فبالإضافة إلى التحليلات التاريخية أو الخاصة التي قام بها عن إقليم أرغن، دافع عن الفن المدجن بالدخول في كافة المناقشات التي حاولت أن تنزع عنه خصوصيته أو تجعله مجرد ملحق للفن المسيحي أو الفن الإسلامي ، وقال " باستقلالية الفن المدجن وأنه عبارة عن

واقع فنى جديد يختلف عن الثقافتين الإسلامية والمسيحية اللتين تنصهران فى الفن المدجن. ومع هذا فعندما نتحدث عن التحليلات الشكلية يمكن رصد السوابق فى هذا الاتجاه أو ذاك^(٧٦) ، وهنا فإن الأسباب الاجتماعية الثقافية لهذه الظاهرة تتمثل " أحد جوانبها فى التسامح الدينى الإشباني خلال العصور الوسطى، الأمر الذى أدى إلى التعايش الاجتماعى بين الديانات الثلاث (المسيحية ، والإسلام ، واليهودية)، ومن ناحية أخرى نجد ظاهرة الاسترخاء الأخلاقى، ومن ملامحها بقاء الطائفة الإسلامية، وتعايشها تحت السيطرة السياسية المسيحية^(٧٧) . وإذا لم يكن فنا مدجنا على أساس الأيدى العاملة، وأنه نتاج قاصر على المدجنين فمن حقائق الأمور هو أن هؤلاء لعبوا دورا هاما فى الإبقاء على الورش والتقنيات التى انتهى بها المطاف لتكون جزءا من ثقافة واحدة ، غير أنه لم يكن ليكون كافيا لو اقتصر الأمر فقط على آثار إسلامية فى إطار السيطرة المسيحية. وكما تؤكد الأبحاث العلمية فإن الفن المدجن بدأ يكشف لنا عن ملامح جمالية، وأنها تزيد من شأن الأعمال وتباعدا عن السمة الشعبية التى حاولوا إلصاقها بالعديد من العمارة المدنية ، وفى هذا المقام نجد أن كارمن فراجا قد برهنت على الدور الذى قام به النبلاء فى بناء الكنائس الصغيرة فى قرى جنوب الأندلس^(٧٨) .

إننا على اتفاق كامل مع وجهة النظر التى طرحها جوثالو بورأس ، وإذا ما تجاوزنا التصنيف الفنى نجده يقول: " .. إن الفن المدجن هو واقع فنى جديد ومستقل ومنفصل عن الفن الأندلسى hispano musulman ؛ ذلك أنه من خلال بقاء ذلك الفن نجد زوال القاعدة الثقافية له، والتى تتمثل فى السيطرة السياسية الدينية التى حلت محلها السيطرة السياسية المسيحية . والفن المدجن هو محصلة ظروف التعايش فى إسبانيا المسيحية خلال العصور الوسطى ، وبالتالى كان أدق وأبرز تعبير فنى عن الشعب الإشباني وإبداعا ثقافيا شديد الإشبانية، ولا يدخل فى إطار تاريخ الفن الإسلامى أو الفن الغربى إذ إن مكانه على الخط الفاصل بين الثقافتين^(٧٩) . وعلى ذلك فما كان قد بدأ على أنه ميراث إسلامى انفصل عن العالم الثقافى الإسلامى وعن السيطرة السياسية والدينية للإسلام وأصبح ظاهرة فنية جديدة تضيف ملامحها على الثقافة الإسبانية hispánica وأخذ يتباعد تدريجيا عن الجذور العرقية المدجنة التى أسهمت

فى جعله ممكنا لىتجاوز ظواهر ثقافية حادة مثل إكراه الأقليات المدجنة على اعتناق المسيحية ثم طرد الموريسكيين بعد ذلك. ولقد تحول الفن المدجن إلى تعبير فنى إسباني hispánica وتجاوز كذلك المرجعيات الدينية التى كانت له منذ البداية^(٧٩) .

ونختتم حديثنا بالإشارة إلى ما أوجزه ألفريدو موراليس A. Morales فى هذا الصدد حيث أشار بشكل واضح ومعبر إلى تأييده وجهة النظر القائلة بالطابع الوحيد للفن المدجن "... على أنه يعبر عن واقع فنى جديد هو محصلة الثقافتين الإسلامية والمسيحية^(٨٠) ويشرح وجهة نظره قائلا : " مما لا شك فيه أن الفن المدجن عبارة عن تمثّل للعناصر القادمة من الفن الأندلسي hispano musulman ، أو من الأساليب الرومانية والقوطية الأوربية، والخلاصة هى منتج منتقى وقد أعيدت صياغته وهو واقع جديد بغض النظر عن الحديث كثيرا عن سوابقه فى هذا الاتجاه أو ذاك ، وفى هذا المقام فإن وجود ملامح أو تفاصيل إسلامية فى مبانٍ رومانية وقوطية لا يجعلها مدجنة فهذا ليس إلا عمليات دمج وإضافة منعزلة فالمكونات الأندلسية hispano musulman هى بنيوية وزخرفية ، ويجب أن تُفهم هذه الظاهرة (الإضافة) على أنها ليست إلا كسوة للحوائط، وأنها بذلك تماثل ما يحدث فى الفن الإسلامى حيث لها الأولوية وتميل إلى إخفاء وتمويه العناصر المعمارية. وهناك الكثير من الأنماط المعمارية ذات الأصل المسيحى وخاصة الدينية منها إلا أنها تتمثل الوضع الجديد وتحول بسهولة شديدة طبقا للمسار العام الذى عليه الفن الإسلامى عندما يدخل فى احتكاك مع ثقافات أخرى^(٨١) .

١ - ٢ : تاريخ الفن المدجن أمريكا : -

من الواضح أن بعض المؤلفين قد بدأوا من عقد الأربعينيات بتحليل المشاكل المتعلقة بالفن المدجن، وهى مشاكل عامة تشمل شبه جزيرة أيبيريا وإسبانيا وأمريكا ، غير أنه يجب أن نضع فى الاعتبار أنه ابتداءً من هذه الفترة أخذت تظهر دراسات تاريخية تتعلق بأمريكا وقد بدأ بها السيد/ ديجو أنجولو. ورغم وجود دراسات سابقة مثل التى خرجت من بين يدي كريستوفر برنال C. Bernal وداريو روثو

D. Rozo حول الأسقف في مدينة بوجوتا (٨٢) ، فإن المقال الذي نشره السيد/ أنجولو ديبجو في مجلة "الفن الإسلامي" (Ars Islámica) (١٩٣٥م) بعنوان "الأسلوب المدجن في العمارة المكسيكية" والذي استخدم فيه مصطلح "الأسلوب المدجن" قد طبق لأول مرة على أعمال معينة في العمارة القائمة في إسبانيا الجديدة Nueva Espana (المكسيك حاليا). وهذا البحث الذي لم يلق صدًى كبيراً ؛ نظراً لقلة توزيع المجلة في الدائرة الثقافية الإسبانية والإسبانية أمريكية فإن تورس بالباس تولى الرد عليه في مجلة "الأندلس" عام ١٩٤١م ممحصاً بعض الآراء التي تحدث بها السيد/ أنجولو ديبجو (٨٣) .

غير أن البحث الذي خرج من بين يدي السيد/ أنجولو ديبجو ولقى صدًى أوسع في دائرة التأريخ للفن في أمريكا بصفة عامة وللفن المدجن بصفة خاصة هو " تاريخ الفن الإسباني الأمريكي " ، وهو بحث قام به بالتعاون مع إنريكي ماركو E. Marco وماريو بوتشيازو M. Buschiazzo ، ولقد صدر الجزء الأول عام ١٩٤٥م وتعرض للإنتاج الفني بصفة عامة ، وأولى الفن المدجن أهمية خاصة (٨٤) .

ولقد تعرض في هذا العمل للفن المدجن في أمريكا على أنه نوع من بقاء بعض العناصر الشكلية ، ونفس الشيء يحدث مع الفن القوطي وفن عصر النهضة. وهنا نجد أن الدراسة عندما تتناول بالتحليل ما هو موجود في جزيرة سانتو دومنج تلمح إلى وجود طنف على أعمدة الصحن " مذاقها إشبيلي " (٨٥) ، وكذلك في بعض الواجهات مثل واجهة مبنى القيادة القديم Capitania أو الأكتاف المئمنة المشيدة من الحجر (مثلما هو الحال في صحن سانتو دومنجو) . كما تشير إلى وجود عقود حدوية مدببة في كنيسة سانتياجو التي تهدمت وكانت عقوداً مزبوجة في مقصورة الكهنة. وتقول لنا الدراسة ما يلي: " خلال قرن (عصر) الكاردينال ثيسنيروس Cisneros تم بناء كنيسة سانتياجو التي تهدمت اليوم، حيث نجد أن العقود الحدوية المدببة تُحدثنا عن الحنين لمقر الإقامة Claustro في دير جوادالوبي Guadalupe " (٨٦) .

وفي الفصل الثالث المخصص للعمارة في المكسيك يضع عنواناً جانبياً هو "التأثير المدجن" ، ويميز أنجولو Angulo بين ثلاثة أشكال وهي: الطنف، والأشرطة

Listel المتوازية ذات الأصول الموحدة، والفرخ alfarges (السقف الخشبي المستوى) كعناصر محددة لما هو مدجن أو موريسكى ، وقد انتقلت هذه إلى إسبانيا الجديدة وكانت مرتبطة بالفن القوطى. ويختتم حديثه بالاعتراف بتأثير التراث الفنى الإشباني بصفة عامة، ويحدد منه الإشبيلي على أساس أنه آخر المراحل والمحطات التى يشهدها من يعبر الأطلنطى متوجها إلى أمريكا^(٨٧). وهذه الفكرة الخاصة بفصل العناصر والتى تطول الفن الباروك يعود هو لطرحها من جديد فى عنوان جانبى هو " الأسقف، والأحواض، والمنابر " ^(٨٨) ، وعدد لنا الكنائس ذات الأسقف المستوية، أو ذات الأسقف المقببة طراز المسند والرباط par y nudillo ، ولا ينسى الإشارة إلى قلة المباني المتبقية رغم أن بعض المصادر تشير إلى وفرتها.

والفصول التى تهتمنا فى هذا المقام هى التى تتعلق بالمناطق الكائنة فى وسط أمريكا وجنوبها، وقد قام إنريكي ماركو دورتا بكتابتها. فعندما يتحدث عن كولومبيا يشير إلى الأسقف المقببة Cubiertas والمعروفة زمن كتابة هذا النص، ويخرج بالخلاصة التالية: " إذا ما كان الأمر عبارة عن استخدام صفة تنوه بأبرز الملامح فى فنها خلال القرن السادس عشر فربما كان من المناسب القول كولومبيا المدجنة ، ولم يكن ذلك بسبب التأثيرات الموريسكية بالتحديد.. بل يرجع إلى الازدهار الذى بلغته نجارة الخشب الأبيض فى الأراضى الكولومبية ، فالقصاع Artesonados المدجنة كانت الأسقف المفضلة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر واستخدمت فى المعابد. كما نجدها مستخدمة خلال القرن الثامن عشر على شكل أسقف مقببة بها التشبيكات فى قرطاجنة الهند الغربية Cartagena de Indias ، وهذا برهان بديهى على أن التراث الخاص بالزخرفة الهندسية المعقدة لم يذهب مع مرور الزمن، بل ضرب بجذوره العميقة فى كولومبيا، وأسس مدرسة ، وأطال من عمر فن خصص له دييجو لوبيث دى أريناس D. L. de Arenas عام ١٦٢٢ دراسة شهيرة بعنوان " ملخص نجارة الخشب الأبيض " وقد نشر هذا الكتاب فى إشبيلية " ^(٨٩) .

وأخذ هذا التقدير للنجارة المدجنة يتسع مثلما هو الحال عند أنجولو الرجل الذى أشار إلى عدة عناصر أخرى مثل الطنف الكائنة على عقود صحنون مباني تونخا Tunja على أساس أنها سمة من سمات المنشآت الأندلسية آنذاك^(٩٠) .

أما بالنسبة لمدينة كيتو فإن ماركو بورتا يعضد من وجود الفن المدجن مشيراً إلى أن القليل الباقي من الفن القوطي هو بفضل اندماجه بالأشكال المدجنة^(٩١) . غير أن هذا العلامة عندما يقوم بتقديم تقييم عام يتحدث عن مشاكل ذات طبيعة سلافية من الصعب مقابلتها تاريخياً، يقول لنا: "لقد كان للفن المدجن حياة مكتظة في كيتو ومن المحتمل أن كان لتلك أسباب تاريخية ؛ إذ يبدو أن الكثير من المسلمين الذين اعتنقوا المسيحية كانوا يحاربون في صفوف الغزاة عندما اشتعلت نيران الحرب بين أتباع ألماجرو Aimagristas وأتباع بيثرا Pizarristas . كما أن نجارة الخشب الأبيض التي ازدهرت آنذاك في شبه الجزيرة وجدت لها زبائن جيدين من الضباط الذين كانوا يحاربون في صفوف قوات المسلمين الذين اعتنقوا المسيحية وأسسوا مدرسة في كيتو ونشروا أسرار الزخرفة الهندسية العربية المعقدة، والتي خلّفت لنا الكثير من الأعمال في أمريكا الجنوبية، وتبرز من بينها الأسقف الجميلة في كيتو^(٩٢) .

وتتضمن الفصول المتعلقة بكل من بيرو وبوليفيا بندا بعنوان "كنائس ذات أسقف مقببة مدجنة " حيث يتولى ماركو بورتا إيراد معظمها، وأبرز من بينها تلك التي توجد في مدينة كوتكو Cuzco وسوكري Sucre ، وبوتوسي Potosí ويعرب عن تأله من أن الزلازل قد قضت على تلك التي كانت في ليما والتي تتوفر عنها بيانات وثائقية. ومن خلال المصادر الأدبية يتحدث عن وصف الآثار المذكورة ويبرز حالة الإعجاب بالتشبيكات، وقائمة بأسماء البنائين الذين كانت لهم علاقة بالجماعات الدينية أو كانوا جزءاً منها^(٩٣) .

وعموماً فإن هذا العمل الهام الذي تعرض لإجمالي الفن الإسباني وأمريكي يتحدث عن الفن المدجن في أمريكا مشيراً إلى قلة نماذجه في إسبانيا الجديدة بالمقارنة بالأعمال البارزة في كولومبيا، والاكوانور، وبيرو، وبوليفيا، وكذلك في جزيرة سانتو دومنجو. وإذا ما كان التقييم يخص العناصر الجوهرية فإن ماركو بورتا يتناول الوضع في أمريكا الجنوبية ويشير إلى حلول مكانية مرتبطة بالأسقف المقببة. ورغم تحليل براعة الأعمال التي ترتبط بالجماعات الدينية وعملية تدريب السكان الأصليين من خلال "مدارس الفنون والحرف " فلا يمكن أن ننسى أن ماركو بورتا يحدثنا - في حالة كيتو -

عن "مسلمين اعتنقوا المسيحية" وقد جاءوا بهذا الفن إلى العالم الجديد ، وهو أمر مناقض تماما مع ما صدر من منع المسيحيين الجدد (*) السفر إلى أمريكا .

ويعود السيد بيجو أنجولو للحديث عن الفن المدجن في أمريكا ، وكان ذلك عام ١٩٧٣م بمناسبة الانعقاد الثالث والعشرين للمؤتمر الدولي لتاريخ الفن ، في مدينة غرناطة . فقد وضع عنواناً للمخص بحثه هو " هياكل الأسقف المقبية الجمالونية الإسلامية التي جاءت من إسبانيا إلى أمريكا: الهياكل ذات التشبيكات الموريسكية " ، ويوضح لنا رؤيته الخاصة بالفن المدجن في أمريكا ، فعندما تعرض لهدف المنظور الذي اتخذه يقول: " أود أن أتحدث الآن عن كيف أن الفن المدجن - وهو فن محصلة الدمج بين ما هو إسلامي وما هو مسيحي ونشأ في شبه جزيرة أيبيريا - عبر المحيط الأطلنطي وحمل إلى الأراضي الأمريكية أشكالاً فنية إسلامية (٩٤) .

وهنا نجد أن أنجولو يحدد من خلال هذا النص مفهومه للفن المدجن " دمج بين ما هو إسلامي وما هو مسيحي " (٩٥) ، ثم ينتقل إلى شرح ما يفهمه في أمريكا على أنه فن مدجن مستندا إلى أفكار كان قد طرحها في العمل العظيم الذي تحدثنا عنه سلفا . وأشار إلى بعض التفاصيل الملموسة في الطنف سواء في العمارة الدومنيكانية (الدومنيكان) أو المكسيكية (مثل أكشاك posas أويخوتزجو Huejotzingo أو الشرقية التي أخذتها إسبانيا على عاتقها وجاءت بها إلى العالم الجديد متمثلة في النجارة الموريسكية نجد أن باقى العناصر التي تقدمها لنا العمارة الإسبانية الأمريكية أخذت تحتل المرتبة الثانية (٩٦) .

وهذه الاستمرارية لم تقتصر على أمريكا بل حدث نفس الشيء في إسبانيا ، وأشار إلى نماذج إشبيلية مثل مصلى سان خوسيه S. José الذي تولت نقابة النجارين في إشبيلية أمره خلال القرن الثامن عشر؛ إذ هيأت له سقفا مقبيا به تشبيكات. ثم يشير أنجولو بعد ذلك إلى العديد من الآثار سواء في المكسيك أو في أمريكا الوسطى أو الجنوبية. وهاتان المنطقتان الأخيرتان لهما أهمية كبيرة فهما لم تُدرس بعد بما فيه

(*) هو مصطلح يطلق على الذين اعتنقوا المسيحية حديثاً من المسلمين واليهود . (المترجم)

الكفاية: " وربما كانت كنيسة شيانتلا Chiantla في جواتيمالا (التي أقيمت خلال القرن السابع عشر) هي التي تقدم لنا نفس العناصر التي نراها في كنيسة تشتشى كاستنانجو Chichicastenango وكنيسة سان كريستوبال S. Cristóbal : الجوانب والأربطة والتشبيكات ". ولقد تمكنتُ خلال عام ١٩٤٦، وأنا في داخل كنيسة لوس بولورس دي تيجوثيجالبا Tegucigalpa في هندوراس (القرن الثامن عشر) من تصوير ورؤية القصاع المثمنة، وقد تعرضت للدمار بطريقة وحشية بعد وقت قصير على يد الجهل العنيد لمن كان يقوم على أمرها. ولقد وجدنا في السلفادور نمطا من دور العبادة يتكون من ثلاث بلاطات تقوم على دعائم خشبية horcon ورافدة الرقص zapata، نجد أن البلاطة الكبرى لها سقف طراز المسند والرباط par y nudillo أما البلاطتان الأخريان فلهما سقف مسطح به غروق أو كمرات براطيم خشبية أفقية حيث تلتصق التشبيكة الموريسكية بالأوتار tirantes ، وهذا نون نسيان الإشارة إلى وجود قصعة مثمنة بها الكثير من التشبيكات التي توجد في بانشيمالكو Panchimalco (٩٧) .

وبعد ثلاثين عاما تقريبا من قيام أنجولو بنشر كتابه " تاريخ الفن الإسباني أمريكي " نجده يوسع دائرة معارفه بإضافة أسماء مبانٍ أخرى وتناول مناطق جغرافية، وأشار إلى إمكانية الاستمرارية لهذا الفن والتي سوف نراها متداخلة في فن الباروك.

ومن الشخصيات البارزة في إطار هذا الميدان التاريخي نجد السيد/ مانويل توسنت M. Toussaint ، وهو رجل يمكن أن نعتبره بمثابة الأب الحقيقي لتاريخ الفن في المكسيك. فقد نشر خلال عام ١٩٤٦م بحثا فريدا عنوانه " الفن المدجن في أمريكا " (مَهْدَى إلى السيد/ ديجو أنجولو) وفي هذا الكتاب نشهد لأول مرة عرضا بانوراميا شاملا للفن المدجن في أمريكا الإسبانية ؛ حيث يضم الجزء الموجود جنوب الولايات المتحدة الأمريكية (٩٨) ، وعلى أساس الأمانة العلمية العظيمة لهذا الرجل والتي تعتبر صفة لكبار الأساتذة نجده يشير في المقدمة إلى أن الجزء المتعلق بالمكسيك يخصه وحده ، أما ما يتعلق بباقي الدول التي تشكل طائفة مجتمع إسبانو أمريكا فهو يدين في هذا الجهد لما زوده به العديد من الدارسين في المناطق الجغرافية المختلفة من

بيانات ومعلومات^(٩٩). ورغم بعض جوانب القصور في الكتاب (ومنها على سبيل المثال عدم الاستخدام الأمثل والدقيق للمصطلحات، وهذا أمر شائع بين باحثي تلك الفترة) فإنه يعتبر باعثاً لهمم الباحثين ليتوجهوا بجهودهم إلى هذا الميدان الثقافي.

وفي عام ١٩٤٨ يعود السيد/ مانويل للحديث عن الفن المدجن في المكسيك حيث نشر كتاباً له بعنوان " الفن الاستعماري في المكسيك " ^(١٠٠) وفيه عرض بطريقة موجزة للفن المدجن ضمن الفن الاستعماري خلال القرن السادس عشر ، وكان ذلك تحت عنوان " استمرارية الفن المدجن " .

وفي ميدان الفن المكسيكي نجد شخصية بارزة أخرى معاصرة للسيد/ مانويل ألا وهو السيد/ بابلوث ث. دي جانتى P. c. de Gante . فلقد تحدث هذا العالم عن الفن المدجن في بعض الحالات، ففي عام ١٩٣٩م ركّز اهتمامه على تحليل التأثيرات المدجّنة في كيريتارو Querétaro ^(١٠١) ، وفي عام ١٩٤٧ تحدث من جديد عن الفن المدجن وذلك ضمن كتاب ضخّم ومُعقد عن العمارة المكسيكية خلال القرن السادس عشر ^(١٠٢) .

وفي عام ١٩٤٧ ظهر في كوبا كتاب فيه الكثير من الإحياءات بعنوان " الفترة السابقة على الباروك في كوبا . مدرسة كريويّا ^(*) Criolla للعمارة الموريسكية " .

ومؤلف الكتاب هو/ فرانتيسكو برات بويج F. Prats Puig الذي تخرج في كلية الآداب والفلسفة والحقوق المدنية بمدينة برشلونة عام ١٩٢٩م، وذهبت به أحداث الحرب الأهلية الإسبانية إلى المنفى الكوبي ، ولقد قام المجلس المحلي في برشلونة بإعادة طبع هذا الكتاب ^(١٠٣) ، وجاء مصحوباً بمقدمة كتبها أليثيا جارشيا سانتانا A. G. Santa na حيث تقدم لنا تحليلاً هاماً للقيمة التاريخية لبرات بويج . فالعمل في حد ذاته يعتبر إطراء للعمارة الشعبية والمجهولة المؤلف أمام الأعمال الكبرى لفن الباروك في أمريكا . غير أن الأمر الهام هو الخاص بفهم الفراغات السكنية والكنسية الكوبية خلال القرنين

(*) من أحد مفاهيم هذه اللفظة كل من ولد من أب إسباني أو من أصل إسباني في أحد أقاليم أمريكا (خلال العصر الاستعماري) .

السادس عشر والسابع عشر وكذلك تقنيات البناء ، وكلها حدثت بالمؤلف لربطها بالتراث المعماري الموريسكى والتأقلم على الظروف النوعية (الجغرافية والاجتماعية) للدولة ، وكان ذلك من خلال مدرسة Griolla التي تحولت إلى مدرسة وطنية. وتدل المنهجية المتبعة على الدقة الأثرية، ثم يلي ذلك نظام للمقارنة قاصر على المشاكل المتعلقة بالفراغات وأنماط البناء والتفاصيل الزخرفية في شبه جزيرة أيبيريا ومشيرا إلى الدور الهام الذي لعبته جزر الكناري كمعبر في تلك اللحظات التاريخية .

ولقد أسهم بحث برات بويج في قيام جيل كامل من المهندسين المعماريين والمؤرخين بدراسة هذا التراث والمساعدة على الاهتمام الشامل الذي تجاوز الجانب الأثري. ومن بين الأبحاث التي تعترف بتأثير فرانتيسكو برات بويج تبرز ما قامت به أليثيا جارتيا سانتانا بشأن مدينة ترينداد Trinidad (١٠٤).

وابتداءً من الستينيات نجد أن الدراسات عن الفن المدجن ، والتي تتسم بجودتها ودقتها العلمية تأخذ في التكاثر. وقد برزت قامات بعض الباحثين سواء على هذا الشاطئ أو ذاك من شواطئ المحيط الأطلنطي، وتركزت الدراسات أساسا في الأسقف الخشبية المقبية. ففي عام ١٩٦٥م ظهر إلى النور بحثان في هذا المضمار: أولهما: بحث ألفه جراثيانو Graciano Gasparini بعنوان "الأسقف ذات المسند والرباط في المباني الاستعمارية الفنزويلية" (١٠٥) ؛ أما الثاني : فقد ألفه سانتياجو سباستيان S. Sebas-tian بعنوان "الأسقف المدجنة في غرناطة الجديدة" (١٠٦). وكلا الباحثين هamaan لكل من فنزويلا وكولومبيا.

ويعتمد بحث جاسباريني على مؤلفه الرائع "تور العبادة الاستعمارية في فنزويلا" الذي ظهر عام ١٩٥٩م وهو عبارة عن عمل ممتاز يضم العديد من الدراسات عن كنائس موجودة في أرجاء الجغرافيا الفنزويلية ، ونظرا لفائدة هذا الكتاب فقد أعيد طبعه عام ١٩٧٦م (١٠٧).

وعلى مدار السنوات التالية أخذت تظهر في بلاد أخرى أبحاث تكمل الصورة، وهنا نشير - على سبيل المثال لا الحصر - إلى بعض الدول مثل: شيلي (١٩٧١م)،

وكوبا (١٩٧٨م)، وهي أبحاث خاصة بكل من جابريل جواردا G. Guarda في الحالة الأولى ، وخواكين بيس J. Wrisss في الحالة الثانية (١٠٨) .

ويستحق هذا البحث الثاني بعض الاهتمام؛ فبنيتة وتطوره شبيهة بالأبحاث التي سبقته ، وأشار بوضوح إلى أن النجارة المدججة سوف تتحول إلى ممارسة معتادة وشائعة في العمارة الكوبية وظلت كذلك حتى القرن التاسع عشر؛ وهذا لعدة أسباب من بينها: وفرة المواد الخام، وقلة التكلفة، ومناسبتها لمقاومة الزلازل. ومعنى هذا أن النجارة المدججة تتعايش مع كافة التيارات الجمالية في العمارة خلال العصر الاستعماري. (١٠٩) .

ويدخل في إطار هذا الخط التحليلي مقال هام وجذاب نشره فرناندو تشويكا جويتيا بعنوان " الثوابت الأصلية في العمارة الإسبانية أمريكية " (١١٠) ، وهو استمرار للكتاب الذي نشره عام ١٩٤٧ بنفس العنوان وكرسه للعمارة الإسبانية الذي أشرنا إليه بإسهاب قبل ذلك (١١١). ويرى المؤلف أن السمتين الأساسيتين للعمارة الإسبانية أمريكية (بغض النظر عن الاستخدام الشائع للأسقف المقبية من الخشب) هما. التطور الطولي للمخططات الخاصة بالكنايس (فيما يتعلق بالبنية) والخوف من الفراغ في الميدان الزخرفي، وكلتا السمتين من أصول مدججة.

أما في بيرو فعلى أن نشير إلى العمل التحضيري الذي قام به ريكاردو مارياتيغي R. Mariategui عن الأسقف ولقد أشار في مقدمة البحث إلى أن الهدف هو دراسة أسقف الكنايس، والأديرة، والمنازل التي كان لنجارة الخشب الأبيض دور في إقامتها ، أي تلك التي لها هياكل خشبية هي الأسقف. كما تعنى الدراسة أيضا بتقنية البناء " (١١٢) . ويواصل المؤلف في مقدمته الحديث عن الكتاب وأنه " باكورة حقيقية حول موضوع مهم في إجماله، ولم تتم معالجته إلا بشكل جزئي، إلا أنه يتضمن موادا غاية في الأهمية فيما يتعلق بالآثار " (١١٣). ومع هذا تجدر الإشارة إلى أن أغلب محتوى هذا الكتاب قد تم تقديمه إلى المؤتمر الأول للدول الأمريكية في التاريخ والفن الدينيين والذي عقد في مدينة بوينوس أيرس خلال شهر سبتمبر عام ١٩٥٢م Primer Congreso Interamericano de H. y A. religiosos إلا أن تأخره في الظهور

حتى عام ١٩٧٥م يجعله معرضا للقليل من التقدم العلمى الذى طرأ واحتفظ بعد مرور ٢٢ عاما بدور الريادة.

والنص الذى كتبه مارياتيحي ليس إلا فهرسا للأسقف وخاصة تلك التى نجدها فى كوئوكو وليما، ولا يتعرض كثيرا للتقنية، أو الدلالات الاجتماعية، أو التحليل التاريخى الفنى، وكلها أمور مطلوبة وهامة .

ويعتبر أن " الأسقف المدجنة إنما هى أعمال حقيقية من أعمال التجارة المعمارية، بحيث نرى أن المبدأ التقنى الذى تقوم عليه هذه الهياكل يتمثل فى إنجاز سقف مقبى، تستخدم فيه ألواح من الخشب سواء كانت رقيقة أم سميكة. أما أساسها الفنى فهو عبارة عن ترك الهيكل مكشوفاً من الداخل، وزخرفته بالتشبيكات التى تساعد على تماسك كافة الأجزاء ، ثم زخرفتها بعد ذلك بالألوان الزاهية " (١١٤) ، ويشير أيضا إلى أنه اعتمد بشكل أساسى - عند تأليفه الكتاب - على إسهامات لويث دى أريناس L. de Arenas وإ. مارياتيحي (١١٥) .

ثم يقوم بتصنيف الأسقف المقبية العديدة التى ذكرها سيرا على خطى رافولس Rafols فى بحثه المعنون " الأسقف والقصاع Artesonados الإسبانية " . ثم يبدأ بالأسقف المستوية (ذات البراطيم) ، والتى يراها مارياتيحي على أنها ترجع لأصول قوطية رغم اعترافه بوجود تأثير موريسكى واضح وخاصة فى الجانب الزخرفى (البوابة، ومقر الإقامة الأول بدير سان فرانشيسكو دى ليما S. Francisco ، والحجرات، والطابق الأرضى لمقر الإقامة فى دير سانتو دومنجو بكوئوكو، ومقر الإقامة أيضا بدير سان فرانشيسكو بنفس المدينة) .

وعندما يتحدث عن الأسقف ذات المسند والرباط Par y nudillo يقول بوضوح: " لقد أقيمت هذه الأسقف بطريقة رائعة اعتماداً على التشبيكات، وهى مدجنة ويطلق عليها " الفرخ " alfarjes . والأكثر نمطية هى ذات القصاع سواء كان لها أوتار أم لا، كما أنها تشبه الهياكل الخاصة بالأسقف المقبية وبها الركاب (الإفريز)، والجوانب (بما فى ذلك الألواح الساترة) ، وكذلك المصدر أو ما يسمى بـ harneruelo

(الساتر الأفقى - العلوى) كما يوجد منها ما هو أفقى وهى هنا مثل التشكيل القوطى ، كما تضم أيضا التوليف بين التشبيكات والقصاع casetón والتي أسرف فى استخدامها نجارو الخشب الأبيض فى إسبانيا خلال القرن الخامس عشر^(١١٦) . ويتولى فى نهاية المطاف تحليل الأسقف التى على شكل قبة، والتي يرى مارياتيجى أنها تنويعا من الأسقف ذات المسند والرباط والمنشأة بواسطة دعائم مستعرضة فى الجوانب cuadrates وبها قصاع.

أما بالنسبة للأكوانور فليس أمامنا إلا الحديث عن الأبحاث الرائدة التى جرت على يد الأب/ بارجاس Vargas ، فعندما ينظر إلى الواقع الخاص بالأسقف المقببة المدججة يشير إلى أن العرب لم يعيشوا فى كيتو وهذا عكس ما أكدته إنريكي ماركو بورتا ، وبالتالي فإن التقنية مستوردة بالكامل. ويسير على نفس الخط الذى سار عليه لامبريث إى روميا مشيرا إلى أن " الأسلوب المدجن قد خدم العمارة ببعض العناصر الزخرفية " ^(١١٧) ، وأدخل البند المَعْنُون بـ " الهياكل المدججة " فى فصل عام هو الخاص " بفن الحفر " ، وبذلك يدخل ضمن عناصر أخرى مثل: الكورس وحوامل الأيقونات. لكن التطور الذى يطرحه عن زخرفة الفراغات الخشبية يتسم بالأهمية وهى فراغات تنتقل من مجرد كونها تكوينات هندسية إلى كونها أطر البرامج التصويرية، ويتركز هذا التحليل على الإشارة إلى كنيسة سان فرانسيسكو، وأن العناصر التقنية المستوردة هى الأسقف المقببة فى كل من منطقة التقاطع crucero والكورس ، بينما نجد أن ما تحت الكورس sotocoro لا يعنى الطرح الخاص بفراغ تصويرى جديد، ويؤرخ لهذه القفزة الجمالية بعام ١٦٤٧م من خلال إشارة مرجعية فى " الآباء الفرنسيسكان Los Padres Capitulares Franciscanos تقول: " إنه عبارة عن كورس غاية فى الجمال ومزخرف بحجرات صغيرة Zaquisami ، أما ما هو مذهب فهو فقد زخرف بالتشبيكة، وتوجد فى فراغاته عشر وثمانى لوحات Lienzo تتحدث عن خلق الكون " . ويواصل خوسيه ماريًا بارجاس قائلا : " ومن الناحية التاريخية نجد أنها الإشارة الأكثر قدما، والتي تتحدث عن تطور الأسلوب المدجن وعن التشبيكات المتوازية وعن الأسقف (المسطحة)، وكذلك عن تكوينات الأشكال لوضع أطر تاريخية " ^(١١٨) .

ولقد اكتسبت بانوراما العمارة المدجنة الإسبانية الأمريكية الكثير من الثراء من خلال الفصول التي نشرت عام ١٩٨٨م، وخرجت من بين يدي كل من تيريسا جيسبرت T. Gisbert وخوسيه دي ميسا J. de Mesa ، وتناولت هذا الفن في بيرو وكذلك المحكمة القديمة في شاركاس Charcas (بوليفيا). وتدخل الفصول المذكورة ضمن الجزء الثامن والعشرين في سلسلة Summa Artis^(١١٩) ، كما نشير إلى الدراسات التي قام بها سانتياجو سباستيان متناولا باقى أمريكا حيث يطرح علينا من خلالها رؤيته عن الفن المدجن.

يقدم سانتياجو سباستيان مفهوم المدجن كأسلوب ويقول: " وطبقا لتوجهات الدراسات التاريخية الحديثة يجب توصيف ظاهرة المدجن على أنه موضة أو فن وليس أسلوبا ، بل أسلوب فرعى له طبيعة شعبية فى الأساس.. ولقد طرح البروفسور بورأس فتح آفاق جديدة لتحليل المدجن الأرغنى ، وهنا نراه - طبقا للتوجهات الحالية - يرى أن الفراغ الداخلى هو العنصر الوحيد الذى يمكنه تجاوز مفهوم المدجن على أنه مجرد عناصر زخرفية ، غير أن ذلك يبدو فى نظرنا هذيانا ، فعندما يفتقر المدجن إلى توصيف فنى لم تكن فيه القوة الكافية لإبداع أنماط بنيوية جديدة تساعد (على الأقل) فى خلق فراغات لنمط جديد من المبانى. فلقد كرر المعلمون المدجنون الفراغات الموجودة وهى الأندلسية أو القوطية. ويبدو من البديهي أنه لابد من قبول المدجن على أنه أسلوب فرعى وعلى أنه تراث شعبى نوجذور أندلسية، وظل قائما من الناحية المكانية حتى القرن الخامس عشر. وابتداءً من القرن السادس عشر (سواء فى إسبانيا أو إسبانيا أمريكا) أخذ هذا التراث يفقد قوة دفعه رويدا رويدا حتى تحول إلى عناصر باقية أى أصبح ظاهرة شعبية ، ومن هنا يمكن تفسير ما رآه أمريكو كاسترو A. Castro فى الأدب خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر متمثلا فى ظهور بعض الموضوعات الإسلامية عند تولى لوبى دى بيجا L. de Vega وكالديرون Calderón وجونجورا Gongora .. (*) وعلى هذا فإن الإسبان قد زوّدوا الوسط الأمريكى بميراث

(*) كل هؤلاء هم من عمالقة الأدب الإشباني خلال ما أطلق عليه العصر الذهبى (السادس عشر والسابع عشر) (المترجم)

من الأشكال السائدة في إسبانيا، والتي كان فيها الفن المدجن عبارة عن عناصر شعبية وفن ملهى بالحنين إلى الماضي^(١٢٠).

وهذه الفكرة التي لا تعتبر المدجن أسلوبا تساعد وتدفع على أن يضع عنوانا هو "فن نجارة الخشب الأبيض"^(١٢١) للفصل الذي يتحدث فيه عن الأسقف الكولومبية، يقول المؤلف: "هناك أسباب ذات طبيعة اقتصادية وتقنية حدت باستخدام الأسقف الخشبية على أنها الأنسب، ومن هنا يكمن السر في الازدهار الذي حققته نجارة الخشب الأبيض على أنها النظام الأكثر ملاءمة لأسقف نور العبادة في غرناطة الجديدة، ولم يقتصر الأمر على القرن السادس عشر بل امتد إلى القرون اللاحقة"^(١٢٢).

أما في الجزء الذي يخصصه لبيرو وبوليفيا، والذي أعده كل من جيسبرت وميسا فإن عنوان الفصل هو "القوطى والمدجن" وهنا نجد القصد في مقابلة أسلوبين^(١٢٣)

وإذا ما عدنا لندقق النظر من جديد في المكسيك - رغم أننا أشرنا قبل ذلك إلى أبحاث تتناول تلك البقعة - فإننا نعتقد أن نشر "أعمال فرأى أندرس دي سان ميغل Obras de fray A. des. Miguel عام ١٩٦٩م، على يد الباحث المكسيكي إواربو بايث ماثياس E. B. Macías، (والتي حظيت فيها نجارة الخشب الأبيض بأهمية كبيرة) قد شجعت ميدان الدراسات المدجنة بشكل عام ونجارة الخشب الأبيض بشكل خاص^(١٢٤).

وفي الإطار المكسيكي نجد بحثا ذا أهمية كبيرة وهو البحث الذي خصصه ماركمان Markman لإقليم تشياباس Chiapas عام ١٩٧٦م، وبعد تأكيد الفكرة المقبولة بشكل عام والقائلة بأن المدجن الأمريكي يضرب بجنوره في جنوب إقليم الأندلس، وقبول الفكرة القائلة بوجود جنور له في المناطق غير القوية اقتصاديا في إسبانيا يشير إلى مجموعة من المقابلات - سواء كانت بنيوية أم زخرفية - بين الإقليم الذي يتولى دراسته وبين جنوب إسبانيا، وينتهي به المطاف إلى تحليل بعض الأعمال الهامة مثل النافورة الشهيرة تشيابا دل كورثو Chiapa del Corzo وبرج دير الكارمن Carmen في سان كريستوبل دي لاس كاساس S. C. de las Casas. ويحاول أن يجد ما يقابلها في إسبانيا^(١٢٥).

ونشير أيضا إلى بحث آخر (فى إطار البحث عن مقابلات) هو رسالة الماجستير التى قدمتها ريخينا إيرناندث فرانيوتي R. H. Franyutp^(١٢٦) عام ١٩٧٩م. ويتضح هدف الرسالة من العنوان " تحليل مقارن بين العمارة المدججة فى طليطلة وفى ميشواكان " Michoacan ، وخصصت الفصل الثانى لتناول ما جدّ من دراسات فى ميدان المدججات المكسيكية بصفة عامة والنجارة بصفة خاصة.

وقدمت جوادالوبي أبيلس Avilés ملخصا لبحث لها يسير فى نفس الاتجاه ولو أنه ركز على النجارة خلال القرن السادس عشر ، وهو ملخص ألقى فى " الانعقاد الثانى للقاء الدولى حول الفن المدجن فى ترويل " (١٢٧) ، وهو بحث هام على أساس أنه خلاصة ، فبعد أن أشارت إلى وصول الجماعات الدينية المختلفة إلى إسبانيا الجديدة (المكسيك) وانتشارها فى جغرافية المكان تتحدث عن الكيفية التى أصبحت بها تلك الجماعات من كبار المدافعين عن نجارة هياكل الأسقف، والتى وصلت إلى أقصى ازدهار لها خلال القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، ورغم ذلك فأغلب هذه المنشآت لم يعش حتى العصر الحالى ، ثم انتهت بتقديم قائمة بكافة الأديرة التى كانت - حسب الجماعات الدينية - وقد شمل الإحصاء أيضا الكنائس والمنشآت الملحقة الأخرى التى كان لها أسقف من طراز المسند والرباط، وتوقفت بعض الشئ لتحليل تلك المباني التى لازالت قائمة.

وفيما يتعلق بالأبحاث الحديثة علينا أن نشير إلى أبحاث قمتُ بها وتحدث عن الملخصات التى طرحت " فى اللقاء الدولى حول الفن " S. I. De Arte وكان معهد الأبحاث الجمالية بالجامعة المستقلة بالمكسيك هو الذى نظم ذلك اللقاء تكريما للسيد/ مانويل توسنت عام ١٩٩٠م ، وقدمتُ بحثا فى " المؤتمر الدولى حول العلاقات بين إقليم الأندلس وأمريكا " (إشبيلية ١٩٩٠م)^(١٢٨) ، ويتضمن البحث الثانى موجزا للبحث الأول ، وفى هذا الإطار يتم طرح ثلاث أفكار أساسية: أولاها: التأكيد على أن الفن المدجن فقد خلال العصور الوسطى أسُسَه الأيديولوجية، وبذلك أمكن لأى من المجموعات الثقافية المختلفة التى كانت تشكل عماد المجتمع أن تستخدمه. ولهذا السبب - ثانيها: - نجد أنه بعد غزو مملكة غرناطة طبقت الملكية المطلقة استخدام تقنيات

البناء المدجنة كعنصر لتعمير هذه الأراضي التي تم ضمها، وتم تطبيق ذلك في مجموعة من المباني الهامة مثل الكنائس في القرى والأديرة والمستشفيات ..إلخ، الكائنة في الأحياء الشعبية والمدن الكبرى والصغرى. ونظرا للتوصل إلى نتائج جيدة - ثالثها: - نجد أن عملية ضم الأراضي الشاسعة للمملكة وخاصة في أمريكا أدى إلى نقل نظام التعمير الذي حقق نجاحا كبيرا في جنوب إسبانيا.

وقد قمتُ بالتعاون مع باحثين من الإسبان - إيجناثيو إينارس ولاثاروخيل - وباحث مكسيكي آخر هو إيجناثيو طوبار Tovar بإجراء دراسة تحضيرية عام ١٩٩٢م بعنوان " العمارة والنجارة المدجنتان في إسبانيا الجديدة " (١٢٩) . وقد عرضنا في هذه الدراسة الوضع التاريخي للفن المدجن في المكسيك ، ثم - تأسيسا على هذا - جئنا بوثائق أرشيفية جديدة، وحللنا الموقف التاريخي، وأبرزنا أهمية النص الخاص بفراي أندرس دي سان ميغل F. A. de San Miguel الذي ألفه عن الأراضي المكسيكية، وقارناه بنص معاصر له هو الخاص بديجو لوبث أريناس D. L. Arenas ، ثم قمنا بإعداد تصنيف مناسب للأعمال استنادا على بحث ميداني هام. وتعتبر هذه الدراسة الأكثر اكتمالا في الوقت الحاضر حول الفن المدجن في المكسيك.

وفي الختام لا يسعنا إلا الإشارة إلى البحث الذي أعده خواكين برتشيث J. Bér- chez بعنوان " العمارة المكسيكية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر " حيث يشير فيها " إلى أن السر في استمرار نجارة الخشب الأبيض في العمارة الإسبانية الجديدة (العالم الجديد) novohispana يكمن في أسباب وظيفية، وأسباب ذات جدوى ترتبط بالأرض المكسيكية غير المستقرة ؛ ولهذا كانت هذه النجارة أنسب الحلول خلال رده طويل من القرن السابع عشر .. (١٣٠) وبالتالي نرى الباحث يركز على البعد الوظيفي في الفن المدجن.

وعموما فإن الاستمرار الخاص لهذه الأشكال (بغض النظر عن مرحلتها التاريخية، وبغض النظر عن سياسة استيطان الأراضي والمفاهيم الأيديولوجية ، وبعبدا عن الأسباب التي تعتبر في معظمها ذات طبيعة اقتصادية ، والتجديد المستمر للأعمال - مجهولة المؤلف - في الكنائس والمساكن) قد جعل تقنيات نجارة الخشب الأبيض

جزءاً من عمارة شعبية لا تقف عند حدود الزمن، وتشكل جزءاً هاماً في صورة أمريكا الإسبانية A. Hispana . غير أن هذا ليس له علاقة بالظروف الخاصة بالقرن الأول الذي تم خلاله تصدير العناصر الثقافية التي أخذت تدخل مع العناصر المحلية لصناعة نسج جمالي، وجغرافي، وإنساني بغية الوصول إلى فن أمريكي أصيل.

١-٣ : الطروحات الجامعة : -

لقد ساعدت الإسهامات التاريخية التي عرضنا لها حتى الآن على تمهيد الطريق للقيام بدراسات إقليمية، وقد حدث ذلك في شكل دراسات هامة جاءت في صورة أطروحات دكتوراة . ويلاحظ أيضاً أن التصنيفات الشاملة قد انحصرت دورها في صورة فصول ترد في مقدمة أعمال يقوم بها المؤلفون، وهذا يعنى وجود أكثر من وجهة نظر ، ويلاحظ أن وجهات نظر جونثالو بورأس أكثر هذه الآراء صلابة فيما يتعلق بتقديم تعريف واضح وتحديد المكانة التي تشغلها ظاهرة الفن المدجن في تاريخ الفن .

ففي " اللقاء الدولي الذي عقد في غرناطة عام ١٩٩١م نجد أن بورأس قد راهن على وضع تعريف ثقافي للمدجن يقول: " هناك عناصر أساسية وفعالة كان لها دورها لحظة ميلاد وتطور الفن المدجن، منها: القبول الاجتماعي للميراث الأثاري الإسلامي السابق ، والقبول باستمرار المورو كإقلية دينية، والقبول الاجتماعي لنظام البناء الموروث عن الأندلس hispano musulman ، وهو نظام أخذ يتأقلم على الوظائف والضرورات الخاصة بمجتمع ذي أغلبية مسيحية . وهذه العناصر تضع حدوداً تاريخية - زمانية - ومكانية للفن المدجن " (١٣١) .

هناك مجموعة من العناصر تشكل الواقع الموضوعي بغض النظر عن التوصيف الفني المعاصر الذي يؤدي إلى الخلط أكثر منه إلى التحليل التاريخي الثقافي ، وهذه العناصر هي : رد فعل مجتمع في العصر الوسيط المتأخر بالنسبة للمشاكل الوظيفية والتقنية ، والاختيار الواعي لجمالية محدودة، والتأثير الثقافي الذي كان لأراضي الأندلس .

إلا أن اختلافنا مع جونتالو بورأس يكمن في باب الأطر الزمنية ، فهو يرى أن طرد اليهود عام ١٤٩٢م وإكراه المدجنين على اعتناق المسيحية (عام ١٦٠٢م عند تاج قشتالة ، وعام ١٥٢٦م عند تاج أرغن) يقضى على نظام التعايش خلال القرون الوسطى، وبالتالي فالنظام الاجتماعى السائد هو الذى يحدد نهاية الظاهرة الجمالية المدجنة ، وبذلك يظهر ما أطلق عليه الباحث الأرغنى اسم المدجنات : " .. هي حلول شكلية ذات أصول مدجنة كانت قد انضمت إلى الثقافة الإسبانية ؛ ولهذا فإذا ما كنا نتوخي الدقة يجب أن نصف كل هذه الظواهر الفنية المتأخرة (ومن بينها هياكل الأسقف ذات التشبيكات) بأنها مجرد عناصر بقيت من المدجن فى الفن الإشباني أو الفن الأيبيري الأمريكى " (١٣٢) .

وبسّط هذا التعريف على العالم الأمريكى يؤيده جونتالو بورأس . أضف إلى ذلك ما ورد فى طرحين قدمهما كل من سانتياجو سباستيان ، وجواد الوبى أبيلس فى إطار الانعقادات الخاصة " باللقاءات الدولية حول ترويل " . وهنا نجد أنه يستخدم نفس المنظور فى الملخص الذى قدمه عن غرناطة مشيراً إلى الجوانب التالية . وفيما يتعلق بسانتياجو سباستيان، والملخص الذى قدمه فى " الانعقاد الأول للقاء الدولى حول المدجن فى ترويل " عام ١٩٧٥م (والذى أعلن له عنواناً هو " الميراث المدجن فى إسبانيا أمريكا " ثم غير العنوان إلى " عناصر أندلسية Hispano musulman فى إسبانيا أمريكا) يقول بورأس : " إذا ما كان لى الحديث عن التغيير فى العنوان فهذا مرده إلى أنه لا يعكس مجرد قضية تتعلق بالمصطلح، بل هو عبارة عن تغير عميق فى المنظور التاريخى الذى يتخذه البروفسور سانتياجو سباستيان بالنسبة للفن المدجن ووجوده فى أمريكا الأيبيرية iberoamerica ، وهو ثمرة لاختصارين هامين : أنه يتنقى عن المدجن سمة الأسلوبية، وبالتالي فإن البروفسور سباستيان يراه على أنه ظاهرة فنية مستقلة ذاتياً، ووضعه فى إطار الاستمرارية لما هو أندلسى فى إسبانيا المسيحية . أما البعد الثانى فهو إعطاء بعده فى إسبانيا أمريكا مساحة ضيقة اقتصرت على ميدان النجارة " (١٣٣) . أما العماد التاريخى الآخر الذى استند إليه البروفسور بورأس فهو البحث الذى قدمته جوادالوبى أبيلس خلال " الانعقاد الثانى " للمؤتمر المذكور

عام ١٩٨١م، وكان عنوانه "التجارة المدجنة في إسبانيا الجديدة خلال القرن السادس عشر" وهو بحث يدخل في إطار الاعتراف بجدارة سانتياجو سباستيان، وبالتالي فالنتائج هي نفسها السابقة .

وعندما قمتُ بعد ذلك بسنوات بسؤال البروفسور سانتياجو سباستيان عن كتابة نص لتقديم الكتالوج الخاص بمعرض " المدجن الأيبيري الأمريكي : من الإسلام إلى العالم الجديد " سألني عن السبب في تكليفه بذلك لأنه من ناحية المبدأ لم يتفق مع هذه التسمية ، فعرضت له أسبابي حول الاختلاف في وجهات النظر كعنصر من عناصر التحليل العلمي ، فما كان منه إلا أن سلّمني بعد ذلك عدة صفحات عنوانها " هل المدجن موجود في إسبانيا أمريكا ؟" لقد عاد من جديد للتأكيد على فكرته الراقضة لمفهوم الفن المدجن على أنه أسلوب : " وكما كان وجود أسلوب مدجن موضع شك فليس أمامنا إلا اعتباره استمراراً للفن الأندلسي بعد زوال السلطة السياسية . وهذه الظاهرة المتعلقة بالاستمرارية هي من سمات العالم المتحدث بالإسبانية وتعتبر كتراث يرجع إلى العصور الوسطى حاضراً في الثقافة الإسبانية ابتداءً من بدايات العصور الوسطى وحتى القرن الثامن عشر ، واعتماداً على المفاهيم التاريخية الحديثة يجدر وصف ظاهرة المدجن على أنها موضوعة أو فن، وليست أسلوباً بل أسلوب فرعي يتسم بشعبيته. وإذا ما كان الفن المدجن قادراً - في ميدان العمارة - على خلق فراغات داخلية إذن لأمكنه تجاوز مفهومه على أنه مجرد عناصر زخرفية . وعندما يفتقر الفن المدجن إلى شخصية جمالية أسلوبية لم يتمكن بما فيه الكفاية من خلق أنماط بنيوية جديدة كان لابد منها لإنشاء أنماط جديدة من العمارة . فلقد كرر " المعلمون " نفس الفراغات المعروفة : إما الأندلسية وإما القوطية " .

يبدو من البديهي إذن القبول بالمدجن كأسلوب فرعي وكتراث شعبي يضرب بجذوره في الأندلس وكانت له فاعليته حتى القرن الخامس عشر . وابتداءً من القرن السادس عشر (سواء في إسبانيا أو إسبانيا أمريكا) أخذ هذا التراث يفقد قوته حتى أصبح مجرد عناصر باقية أي ظاهرة شعبية" (١٣٤) .

ومن خلال الفقرة المطولة التي أوردناها من المقدمة المذكورة لسانتياجو سباستيان نجد أنه لا يعترف بوجود أسلوب مدجن سواء في شبه جزيرة أيبيريا أو في أمريكا واعتمد في رأيه على عدم وجود إبداع في الفراغ يتسم بالأصالة والبنوية ، لكننا سوف نتحدث لاحقا حول هذه النقطة . كما أنه يشير إلى شعبية الموروث الأندلسي في فن يتسم بالشعبية والخروج من حدود الزمان؛ حيث يضم أيضا إجمالي العصر الحديث ويقترب من بعض الرؤى التي طرحها تشويكا جويتيا .

وعودة إلى الخط الأساسي في هذا التحليل نحورفض سانتياجو سباستيان للأسلوب المدجن على إجماله، يعنى عدم إمكانية استخدام جونتالو بورأس لحجج سباستيان لتطبيقها على أمريكا فقط .

ورغم أن النقاش التاريخي الذي دار في المؤتمر المذكور الذي عقد في غرناطة لم ينته إلى إيضاحات محددة إلا أنه أوضح بجلاء اهتمام عدة مراكز بحثية بالموضوع وظهرت أسماء جديدة لتنضم إلى قائمة العلميين في كل بلد (١٣٥) ، ولقد عمل أغلب هؤلاء على تحديث معلوماتهم بمناسبة انعقاد معرض تحت عنوان " المدجن الأيبيري الأمريكي : من الإسلام إلى العالم الجديد " والذي عقد في مدينة ملقة في ربيع عام ١٩٩٥م، واتضح من خلال النصوص الواردة في الكتلوج توجّهات الأبحاث في كل واحدة من المناطق الجغرافية المذكورة (١٣٦) . وأخيرا نجد مشروعا لليونسكو يحاول تحليل تأثير الثقافة العربية في أمريكا من خلال شبه جزيرة أيبيريا (١٣٧) ، ويضم المشروع مجموعة من الدارسين ، الذين يتوافقون أحيانا مع اللقاءات السابقة ، ولقد تولى جونتالو بورأس التنسيق لهذا الأمر وقدم للمطبعة كتابا ظهر عام ١٩٩٦م بعنوان " الفن المدجن " (١٣٨) .

وقام بورأس بإعداد فصل المقدمة حيث يبرر الأعمال والأبحاث التي يتضمنها الكتاب .. " في دائرة افتراض وجود الفن المدجن في إسبانيا وأمريكا من منظور أنه امتداد للفن المدجن الإسباني في أراضى العالم الجديد " (١٣٩) ثم يورد بعض النقاط والتمحيصات انطلاقا من أن هذا الامتداد يبدأ اعتبارا من القرن السادس عشر، وهي الفترة التي بدأ فيها انحسار الفن المدجن في شبه جزيرة أيبيريا نظرا

لتحطيم نظام التعايش الذى كان سائدا فى العصور الوسطى؛ ونظرا لتعميم التوجيهات الخاصة بعصر النهضة ، وكذا انتصار القبول الاجتماعى له ورغم هذا فهو يخرج باستنتاج يقول: " إن الفن المدجن لازال يحتفظ بفاعليته فى إطار ما هو خاص وبالتحديد فى إطار الأديرة" (١٤٠) . ثم يستند من جديد على النصوص التى أشرنا إليها سابقا (أبحاث سانتياجو سباستيان) ليقبل فى النهاية بمصطلح هو " بقاء ما هو مدجن" رغم أنه يعترف بأهمية الموروث الأمريكى . يقول بورأس: " يجب أن نستخلص أن هذه التمحيصات التاريخية الضرورية لا تقل ولو قيد أنملة من القيمة الفنية لبقاء ما هو مدجن فى إسبانو أمريكا، والتى قدم لها فى هذا العمل المهندس المعماري رامون جوتيرث تحت مضمون الانتقال الثقافى (سوف نتحدث عنه سريعا) . وعلى أية حال فإن العناصر المتعلقة ببقاء ما هو مدجن فى إسبانو أمريكا كبيرة، وتتجاوز مجرد كونها مجموعة من العناصر المدجنة الباقية مما كان فى شبه جزيرة أيبيريا. ويوجد أمام الباحثين فى الموضوع ميدان فسيح للعمل يمثل هذا الكتاب القاعدة الأولى المتينة لأبحاث لاحقة " (١٤١) . وعلينا أن نعترف بمنطقية الخلاصة التى جاء بها البروفسور بورأس، والتى تفتح الطرق لنواصل العمل ونمحس بعض جوانب الفن المدجن فى أمريكا .

إننا نعتقد أن إقامة الدولة المطلقة للملوك الكاثوليك وملوك أستورياس Asturias تقوم على وحدة الأراضى والدين ؛ ولهذا فمن خلال هذا المنظور لا يمكن بقاء النظام المدجن على المستوى الاجتماعى ، بل إننا نرى على المستوى الفنى ظهور مرحلة أخرى من مراحل الفن المدجن وهى استخدامه كوسيلة تعبير على يد هذه الملكية التى تقوم بتوحيد أرضها . كما أن عدد الآثار التى وصلت إلينا والطروحات الفطرية التى عليها السياسيون ورجال الدين، وكذلك الكتب التى ظهرت متأخرة زمنيا لتناول موضوع نجارة الخشب الأبيض، والتى ترجع إلى الثلث الأول للقرن السابع عشر تحول دون أن نتحدث عن مجرد بقاء عناصر شكلية . من البديهي أن المدجن الذى نراه اعتبارا من عام ١٢٩٢م فى شبه جزيرة أيبيريا وفى مجموعات الجزر الكائنة فى المحيط الأطلنطى يختلف عن ذلك الذى نراه فى العصور الوسطى المتأخرة . إلا أن دراسة خصوصيات

ونواحي الاختلاف فيه هي هدف أبحاث تدور في الفلك الخاص بتاريخ الثقافة، والسماح بتراكبه التاريخي، والاعتراف بالدور الأيدلوجي الذي قام به .

. ونذهب في القول إلى أبعد من هذا بالإشارة إلى أنه إذا ما نظرنا إلى فكرة المدجن من خلال الأعمال المنفذة في أمريكا - سيرا على نظرية البروفسور جونثالو بورأس - فإننا نضع أنفسنا في النقطة المحددة التي نفقد فيها تاريخية الظاهرة ونستخدم صفة " الثابت الأصيل " ؛ لنطلقها على إنتاج معماري له حدود تاريخية ويستجيب لحاجات مجتمع محدد له اهتمامات ثقافية شديدة الوضوح . ولهذه الأسباب أتفق مبدئيا مع النتائج التي توصل إليها الباحث الأرجنتيني رامون جوتيرث R.Gutiérrez من خلال بحثه بعنوان " انتقال الثقافة الإسلامية ووجودها في أمريكا اللاتينية عبر شبه جزيرة أيبيريا " إذ يقول في بحثه : " .. إننا نفضل أن نطلق لفظة العربية أو الإسلامية على الظواهر الفنية الأصل ، بحيث يطلق مصطلح المدجنات على تلك التي تدخل في عملية الانتقال الثقافي في شبه جزيرة أيبيريا ، ومصطلح المدجنات الأيبيرية الأمريكية على تلك التي نشأت من جراء الانتقال الثقافي لقارتنا، وهنا لا أجد مواقع كثيرة . والأمر الهام ليس هو النقاش الدلالي بل فهم المضمون ... " (١٤٢) .

ومما لا شك فيه أن جواز التعايش بين المدجنين، واليهود، والمسيحيين قد ضاع مع تطبيق السياسة الجديدة للملوك الكاثوليك ، وأخذت تلك القاعدة الاجتماعية التي جعلت الفن المدجن أمرا ممكنا خلال العصر الوسيط المتأخر تزول بعد الاستيلاء على غرناطة . غير أنه من البديهي أيضا أن استيعاب التقنيات والنموذج التعبيري لم يصبحا حكرا على طائفة سلالية بعينها وأصبحا ملكا للجميع . وهذا ما يبرر قيام الملوك الكاثوليك باستخدام النموذج كعنصر للوحدة وظهور واقع قانوني جديد . وما يبرهن ويعضد هذه الرؤية هو عدد وجودة الأعمال المنفذة خلال القرن السادس عشر في كافة الممالك القائمة في شبه الجزيرة .

كما أن قبول المجتمع الحديث يحمل معه بعض العناصر التي يجب وضعها في الاعتبار، وهذا يجبرني - من جديد - على العودة إلى عملية الاستيلاء على مملكة غرناطة ، فالمدجن الفرناطي هو في الأساس فن يعود إلى القرن السادس عشر، وهو

فن حديث فيما يتعلق بالزمان، وفيما يتعلق بالطرح السياسي (الدولة المطلقة) . فهذه الدولة الحديثة التي تنتج عمارة مدججة هي تلك التي نجدها في أمريكا، ولا ننسى أنها عبارة عن أراضى مختلفة وشعوب لكن تاجه واحد وتوجد فكرة واضحة للدولة .

ومع هذا أتفق مع جونثالو بورأس في أنه يجب وضع حدود للظاهرة المدججة، فليس كل ما يتم تنفيذه في أمريكا بسمات عامة تتفق مع الفن المدجن هو كذلك ، كما لا يمكنني أن أتفق مع جواد لوبى أبيلس أو مع أى من الطروحات التي عرضها البروفسور جونثالو بورأس، والتي يؤكد فيها أنه لا يوجد في أمريكا إلا عناصر شكلية كما أشرت إلى ذلك أنفا . (١٤٣) .

إن المشكلة التي تطرأ أمام التحليل الصحيح للمدجن في أمريكا تكمن أساسا في عدم وجود دراسات تاريخية تقوم على أسس ثقافية، ويصحبهما جرد للأعمال والتحليلات الشكلية والتاريخية والعلاقات مع شبه جزيرة أيبيريا . فالنصوص التي تتناول الفن المدجن في أمريكا تنقسم بقلتها، والطروحات النظرية المقدمة في " المؤتمر الدولي عن المدجن الأيبيري الأمريكى (١٩٩١م) " (١٤٤) ، وكتالوج معرض " المدجن الأيبيري الأمريكى " من الإسلام إلى العالم الجديد " (١٩٩٥م) (١٤٥) أو النص الذي ورد في مشروع اليونسكو والذي أطلق عليه ACALAPI (إسهام الثقافة العربية في الثقافات الأيبيرية والأمريكية من خلال إسبانيا والبرتغال) (١٩٩٦م) (١٤٦) ما هي إلا مقاربات عامة ومشتركة، تجبرنا على القيام بدراسات عميقة لازالت قيد البدء ، كما أن هذه الأبحاث القائمة على المراجع الشائعة تركز أساسا على نجارة الخشب الأبيض وتترك جانبا نمطا آخر من الظواهر الفنية .

غير أن نجارة الخشب الأبيض ربما كانت تشكل الفصل أكثر إبداعية في الفن المدجن في أمريكا، لكنه ليس الوحيد، كما أن الأبحاث المتعلقة بنجارة الخشب الأبيض في هذه الدائرة لا تتعلق كلها بالمدجن ، ويجب ألا ننسى أن كثرة الخشب في جلّ الأراضى التابعة لمملكة إسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكذلك وجود فنيين محليين أدى إلى تطور هذا الفن .

وأخيرا أرى أنه من الضروري المزيد من التعمق في التحليلات التاريخية التي تساعد على ما يلي :

١ - إبراز واقع الفن المدجن في أمريكا، وليس مجرد وجود عناصر مدجنة وذلك من خلال تحليل الفراغات، وليس العناصر الزخرفية أو البنيوية المنعزلة .

٢ - ربط الفن المدجن بأحداث ووقائع تاريخية واجتماعية وأيديولوجية تسهم في تحديد إطار ثقافى .

٣ - تحديد الإطار الجغرافى له .

وبعد إقرار ووضع الآفاق الشكلية والجغرافية والزمنية، يمكننا التمييز بدقة بين ما يرتبط بتعريف ما هو مدجن وبين تلك العناصر التي ليست إلا الإبقاء على تقنيات تخدم الطروحات الجمالية بغض النظر عن كونها ظاهرة تاريخية . وهذه العناصر تتسم بأهميتها وأنها جوهرية لفهم الرؤى التاريخية للقرن التاسع عشر وفترة طويلة من القرن العشرين ، وفهم ما أطلق عليه زيفا " الأسلوب الاستعماري " لكن هذا أمر لا يدخل في دائرة اهتمامنا في هذه اللحظات .

وأرى أنه يجب أن تقوم بتصنيف الفن المدجن خلال العصور الوسطى على أساس التنوعات الإقليمية، أى سيراً على الخطوات البحثية التي تجرى حتى هذه اللحظة ، ويجب فى الوقت نفسه أن تكون هناك دراسات تاريخية *diacrónicas* تساعد على تحليل التطور الذى طرأ على إجماله . حقا إن ظروف النقاش فى إقليم قشتالة وليون حول الرومانى وحول عمارة الأجر تختلف عن المضمون المحدد الذى عليه الفن المدجن فى ترويل (تروال) Teruel أو ذلك الخاص بإقليم إكستريمادورا . وحقيقى أيضا أن الطروحات الأولى التى تمت فى طليطلة أو سرقسطة خلال القرن الثانى عشر يجب تمييزها عن المشروعات التى نفذها ألفونسو العاشر جنوب إقليم الأندلس ، ومثلما هو الحال بالنسبة للفن المدجن الذى نُفِّذَ فى غرناطة، فإن أغلب ما تم تنفيذه خلال القرن السادس عشر كان دليلا على تغير جوهرى فى المفهوم الاجتماعى حيث اختلف التعايش بين الثقافات الثلاث .

نلاحظ إذن أن الظروف الاجتماعية خلال القرن السادس عشر وكذلك المفاهيم السياسية والأيدولوجية للملوك الكاثوليك ، وأسرة الملوك ذات الأصل النمساوي التي جاءت بعدهم هي التي تم تصديرها إلى أمريكا ، والأمر الذي لا شك فيه هو نقل العناصر الثقافية مع ما صاحبه من عملية انتقاء لتلك العناصر ، ولقد تم اختيار بعض المفاهيم المدججة ضمن تقنيات البناء والتقنيات الجمالية والمفاهيم الخاصة بالفراغات المتاحة .

علينا إذن البحث عن السبب في الأحداث الموازية التي تتلاحق في مملكة غرناطة ، والمتمثلة في محاولة الاستيطان والاستيلاء على الأراضي الإسلامية ، ومن البراهين الدامغة في هذا الصدد هو مشاركة السياسيين من أصول غرناطية لهم تأثيرهم في تحديد ملامح أمريكا ، ومن الواضح أن عمارة الكنيسة الأمريكية التي سارت على النموذج الغرناطي هي دليل آخر على ما نقول (١٤٧) .

إذن نجد أن الفن المدجن الأمريكي يقوم بنفس الوظائف التي كانت له في غرناطة ويتمثل في : الاستيلاء على الأراضي واستيطانها ، وفرض رموز جمالية على السكان . إلا أن هذا الطريق له أبعاده التاريخية والجغرافية ، وعملية ضم الأراضي - في رأيي - شاركت على الانتهاء خلال الثلث الأول للقرن السابع عشر ، وهي الفترة التي أطلق عليها مؤرخو أمريكا " قرن اللقاء " (١٥٢٥م - ١٦٣٩م) . أما بالنسبة للأبعاد الجغرافية فإن عمليات الغزو التي حدثت حتى ذلك التاريخ هي التي تحددها ، وابتداءً من السنوات الأولى للقرن السابع عشر بدأت عملية تقسيم أمريكا إلى أقاليم بشكل تدريجي ، وب نفس الشكل أيضا أخذت تظهر تأثيرات محلية مثل الربود المستقلة التي جاءت على يد المجتمعات التي "تأسبتت" وتتوج ذلك في الثراء الفني للباروك ؛ لكن ذلك لا يعني أنه لم تتبق هناك تقنيات - وخاصة النجارة - منبثقة عن الأنماط المعمارية والخاصة بالفراغات المدججة ، بل لقد أصبحت تلك التقنيات مجموعة من العناصر الباقية لفترة تاريخية ساعد فيها انتقاء العناصر الجمالية على وضع أول تعريف لماهيته . وعلى أية حال فإن بقاء تلك العناصر بشكل كَبُر أم صغر وسرعة حلول عناصر أخرى معمارية أكثر ثراء محلها هو الخط الفاصل الذي يضع الفروق ويأخذنا إلى

فراغات كانت غارقة في الفن المدجن مثل مدينة المكسيك التي تقدم لنا في الوقت الحالي مجموعة عظيمة من عناصر الباروك ، أو العناصر الباقية لعمارة شعبية (بدون مراحل زمنية أو مؤلفين) تساعد على تحديد الاتجاه التعميري وأعمال البناء في جزء كبير من منطقة الكاريبي مثل كوبا أو قرطبة جزر الهند الغربية . ولقد أسهم إيجناثو إينارس I. Henares في هذه المناقشات بقوله : " فيما يتعلق بالمضمون ربما لم يكن هناك شيء أقصر عمرا من أسلوب أو طرح أسلوبى وإذا ما تضمن كل فكر عنصرا من العناصر التي تؤدي إلى قصر عمره فإن المفاهيم الأسلوبية هي التي تأخذ نصيب الأسد وترتبط بلحظة تاريخية لتمثلها ، كما أنها محصلة فترة مرحلية فلسفية ثقافية ولها تأثيرها الفاعل في دائرة الفكر التاريخي الذي تمخض عنها ؛ ولهذا علينا أن نعود لطرح ومعرفة الماهية المنهجية أو فعالية المضمون والبعد الثقافي لتلك الأساليب " (١٤٨) .

ويوضح لنا بعض النقاط في رأيه عندما يتحدث عن الفن المدجن الأمريكي ، وعلاقته بالفن المدجن في شبه جزيرة أيبيريا : " إن الطبيعة الجوهرية للعناصر البنيوية والتشييدية في العمارة المدجنة (من حيث إنها وسيلة فعالة لتعمير الأراضي) نراها منعكسة كواقع غربى مستقل وتوفيقى . وتم إدخاله إلى أمريكا لنفس الغية، وتوخيا لدرجة النجاح التي كانت له في إسبانيا الإسلامية تواصلت واستمرت العناصر المادية والأخلاقية التي تمكنت الهيمنة السياسية القشتالية من إدخالها بشكل تدريجي في شبه جزيرة أيبيريا على أنها رمز للسلطة والاستمرارية. وإذا ما كانت التأثيرات الموحدة أو الناصرية مقبولة من السلطة الرسمية في ميدان العمارة المدجنة في إقليم الأندلس ومطليطة أو أرغن (من حيث إنها رمز هام للانتصارات المتوالية على السلالة المهزومة ومن حيث إنها مجرد عنصر عملى أو جمالى بغض النظر عن أية اعتبارات جمالية) ، فإن العمارة المدجنة فيما وراء البحار ظلت محتفظة بنفس المفاهيم المعمارية كما أنها (فى إطار الطابع القمعى للقرارات الخاصة بالتعمير)، أفادت من مواد البناء والعناصر الزخرفية الخاصة بكل واحد من الأقاليم التي تم إخضاعها ، وفى الوقت ذاته تم طرح مفهوم إعادة استغلال الفراغات والمباني القائمة (١٤٩) . وهذه نتائج أتفق معها تماما وأرى أنها يجب أن تقود مشروعات البحث فى المستقبل.

الهوامش

- (١) استخدمت الطبعة التي صدرت في مدريد لمانويل تيو Manuel Tell, 1872 من خلال صورة طبق الأصل نشرتها دار Librerias Paris - Valencia 1996.
- (٢) J. Amador de los Rios . El estilo Mudejar en Arquitectura ص ٢ .
- (٣) نفس المصدر ص ٤ .
- (٤) نفس المصدر ص ٦ .
- (٥) نفس المصدر
- (٦) نفس المصدر ص ١٥ وحاشية رقم ١
- (٧) نفس المصدر ص ١٧ .
- (٨) نفس المصدر ص ٢٢ .
- (٩) نفس المصدر ص ٢٤ .
- (١٠) نفس المصدر ص ٢٠
- (١١) نفس المصدر ص ٢٥ وحاشية رقم ١ في الصفحة السابقة .
- (١٢) نفس المصدر ص ٢٤ - ٢٥
- (١٣) نفس المصدر ص ٢٥ .
- (١٤) نفس المصدر ص ٢٦ .
- (١٥) نفس المصدر .
- (١٦) نفس المصدر ص ٢٩ .
- (١٧) نفس المصدر ص ٥٨ .
- (١٨) M. C. Fraga Gonzalez , Arquitectura Mudejaren la Baja Andalucia, P. 15-26
- (١٩) فيما يتعلق بهذه القضايا التاريخية انظر ج بوراس جواليس في " الفن المدجن " ص ١٦-١٨ حيث يعرض بوضوح النقاش التاريخي الدائر سواء من خلال الاكاديمية ، وكذلك من خلال الكتب والمقالات الصحفية التي صدرت طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر .
- (٢٠) J.M. Rodríguez Domingo, La Arquitectura "Neodrab" en España: El medie valimo islámico en la cultura arquitectónica español- la (1840-1930), pág. 202.

(٢١) يتمثل نموذج حلبة مصارعة الثيران " نوالأسلوب المدجن الجديد " في الحلبة المقامة في مدريد عام ١٨٧٤م والتي أشرف عليها المهندسان Carpa و Ayuso وإلى هذا يشير أما دور دي لوس ريوس بقوله " الأسلوب قاصر على إسبانيا . وهنا نجد أن حلبة مصارعة الثيران بمدريد أول مبنى يشيد على طراز قديم وجديد " انظر M. Gomez Moran Yurina " Arquitectura del Siglo XIX " ١٦٧٢ .

(٢٢) Cfr. F. J. Rodríguez Barberán, Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores, págs. 103-113.

(٢٣) J. M. Rodríguez Domingo, op. cit., pág. 211.

(٢٤) Ibidem, págs. 204-213.

(٢٥) حول أصول وتطور مفهوم التوفيق بين المتناقضات انظر

Cfr. I. Henares Cuéllar, Historicismo y Eclecticismo en España.

los orígenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la Ilustración al Romanticismo, págs. 81-101.

(٢٦) Villar Movellán Introduccion a la Arquitectura Regionalista. El Modelo Sevillano, págs. 28.

(٢٧) Cfr. A. Villar Movellón, El regionalismo andaluz, págs. 115- 129 y 'Victor Pérez Escolano, La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances ideológicos, urbanos y arquitectónicos, págs. 131-145.

(٢٨) Villar Movellán, Introducción a La Arquitectura Regionalista. El Modelo Sevillano, págs. 204-213.

(٢٩) لقد تناول الباحث الأرغني تاريخ المدجنين من خلال عدة أبحاث عامة وخاصة بمناطق أو نقاط معينة إلا أنني أرى أن المقالات والأبحاث التالية هي التي تحمل جماع فكره .

EL Arte Mudéjir, págs. 13-36; y EL Arte Mudéjir: Estado actual de la cuestión págs. 9-19.

(٣٠) V. Lampérez y Romea, Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos, pág. 342.

(٣١) Ibidem, págs. 699-719.

(٣٢) تجدر الإشارة إلى أنه قد نشر قبل ذلك بحثا بعنوان .

Las iglesias españolas de ladrillo : Apuntes sobre un arte nacional". Entre las repercusiones de este texto que llegan hasta los últimos años tenemos que citar a Ph. Araguas, Architecture de brique et architecture mudéjar y J. M. Santamaría, El románico de ladrillo en la villa de Cuéllar

Calzada, Historia de la Arquitectura Española, pág. 72. (٢٢)

Ibidem, pág. 123. (٢٤)

(٢٥) نفس المصدر ص ١٢٥ . إنه يأخذ هذه الفكرة من تورس بالباس بما في ذلك العنوان الجانبي الذي يعالج تحت انتشار الفن القرطبي في فرنسا وشمال إفريقيا . كما يخصص نبذة عن أمريكا حيث يشير إلى مجموعة من الإنشاءات ذات الأسقف المدجنة المقيمة في مدينة المكسيك وفي كيتو . ويبدو أنه يعتمد في هذا الجانب على Lampérez y Romea (La arquitectura Hispanoamericana la épocas de la Colonización y de los Virreinos) y J. G. Navarro (La escultura en El Ecuador).

Ibidem, pág. 245. (٢٦)

J. Contreras, Historia del Arte Hispánico. (٢٧)

J. Contreras, Historia del Arte Hispánico, vol. II, pág. 46. (٢٨)

Ibidem, pág. 45. (٢٩)

(٤٠) ومع ذلك فعلى مدار النص يستخدم مصطلحا خاصا بالموريسكيين J. Contreras تاريخ الفن في البلاد المتحدة بالإسبانية - الجزء الثاني ص ٥٥ .

Ibidem, págs. 441-442. (٤١)

Cfr. F. Íñiguez Almech, Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución, págs. 173-189

J. Contreras, Historia del Arte Hispánico, vol. II, pág. 443. (٤٢)

Ibidem, pág. 74. (٤٤)

Ibidem, pág. 486. (٤٥)

H. Terrasse, L'art hispano-mauresque, des origines au XII siècle y E. Lambert, L'art mudéjar.

Cfr. E. Lambert, El Arte Gótico en España (siglos XII y XIII). págs. 21-23. (٤٧)

Ibidem, págs. 23-24. (٤٨)

Cfr. C. Vilchez Vilchez, La Alhambra de Leopoldo Torres Balbas (opres de restauración y conservación. 1923- 1936).

L. Torres Balbás Arte Almohade. Arte Nazarí Arte mudéjar, págs. 39-43-46 (٥٠)

(٥١) نفس المصدر ص ٢٢٧ .

(٥٢) نفس المصدر ص ٢٢٨ .

(٥٣) نفس المصدر ص ٢٢٨ .

(٥٤) نفس المصدر ص ٢٢٨ .

(٥٥) نفس المصدر ص ٢٤٢ ، وهنا نجد يسير على نهج إيلي لامبير وهنري تيراس، حيث كانت تربطه بهما علاقات قوية في ميدان الدراسات النظرية الخاصة بالفن القوطي والفن الأندلسي

(٥٦) نفس المصدر ص ٢٤٥ .

(٥٧) نفس المصدر ص ٢٤٥ .

(٥٨) نفس المصدر ٢٤٧ .

(٥٩) نفس المصدر ٢٩٠ .

(٦٠) نفس المصدر ص ٢٦٤ , 297 , 281 ,

Cfr. G. Borrís Gualís, El Arte Mudéjar, págs. 33-35. (٦١)

Cfr. F. Chueca Goitia, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española; e, (٦٢)

Invariantes en la arquitectura hispanoamericana

(٦٣) أشير هنا إلى J. del Encina , فقد تولى عام ١٩٦٠م تدريس دورة في "الجامعة الوطنية

المستقلة بالمكسيك" ضمن محاضراته في سيمينار "تاريخ العمارة". وقد نشرت هذه المحاضرات عام ١٩٨٢ وفي مقدمة هذا العمل نجد أن المهندس أغسطين بنيا لازال يطرح أسئلة تهدف إلى الكشف عن الثوابت في الفن المكسيكي . ويلاحظ أن المحاضرات المذكورة تحمل نفس العنوان الذي نجده في النص الذي كتبه المهندس تشويكا (ومنها على سبيل المثال "الشكلية الرمزية في العمارة" أو "الثوابت الإسبانية في توزيع المسطحات والزخرفة المعمارية" كما يلجأ إلى تغيير بعض المسميات التي تتسم بعموميتها بغية البحث عن أصداء لها في أمريكا مثل الفراغ في العمارة الإسلامية (تشويكا) - الإنسانية (إنثينا) (...)

F. Chueca Goitia, Invariantes en la arquitectura hispanoamericana, pág. (٦٤)

251.

(٦٥) Ibidem, pág. 252.

Cfr. M. Gómez-Moreno Martínez. Arte Mudéjar Toledano. (٦٦)

Cfr. Diego Angulo Íñiguez, Arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos (٦٧)

XIII, XIV y XV.

Cfr. J. Galiay Saraiana, Arte mudéjar aragonés. (٦٨)

(٦٩) فيما تعلق بأبحاث هؤلاء المؤلفين انظر قائمة المراجع المرفقة بهذا البحث

(٧٠) من بين أحدث الأبحاث أطروحة الدكتوراة التي تقدمت بها إيلينا ديث خورخي بعنوان "إشكالية

الفن المدجن" جامعة غرناطة ١٩٩٨م .

Cfr. AA.VV., La Aljafería; o G. Borrás Gualís. La te chumbre de la Catedral. (٧١)

de Teruel. Restauración

Cfr. J. Yarza, Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media; Arte y Arqu- (٧٢)

itectura en España. 500- 1250; y Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar.

Cfr. M. Valdés Fernández, Arte de Los siglos XII a XV y cultura mudéjar, (٧٣)

págs 9-128.

Cfr. I. Bango Torviso, El romanico en Espana; y El arte de construir en la- (٧٤)
drillo en Castilla y León durante la Alta Edad media, un mudéjar inventado en el si-
glo XIX, pags. 109 - 123; y Ph. Araguas, Architecture de brique et architecture inudé-
jar, págs. 173-200.

F. Marías, El Largo siglo XVI pág. 181. (٧٥)

G. Borrás Gualís, El Arte Mudéjar, pág. 69. (٧٦)

. Ibidem, pág. 83. (٧٧)

Cfr. M. C. Fraga Gonzalez. Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía. En (٧٨)
el mismo sentido. Cfr. G. Barbe Coquelin de Lisle, Arquitectura Mudéjar, págs. 689-
747.

G. Borrás Gualis, El Arte Mudéjar pág. 90. (٧٩)

A. Morales, El arte mudéjar como síntesis de culturas, pág.59. (٨٠)

.Ibidem, pág. 61. (٨١)

C. Bernal y D. Rozo, Alfarjes Santaferños. (٨٢)

L. Torres Balbás, El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana, págs. 50- (٨٣)
51.

D. Angulo Íñiguez, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo, Historia del Arte His (٨٤)
panoamericano.

(٨٥) نفس المصدر ص ١٠٣

(٨٦) نفس المصدر ص ٩٨ - ٩٩ .

(٨٧) نفس المصدر ص ١٤٤ .

(٨٨) نفس المصدر ص ٢١٠ - ٢١٣ .

(٨٩) نفس المصدر ص ٥٤٥ - ٥٤٦ .

(٩٠) نفس المصدر ص ٥٦٩: يلاحظ أن ماركو دورتا قد جمع أفكاره ورؤيته حول الفن المدجن في

أمريكا في الجزء الحادي والعشرين من سلسلة Ars Hispaniae بعنوان " الفن في أمريكا والفيلبين . "

D. Angulo Íñiguez, E. Marco Dorta y M. Buschiazzo. op. cit., pág. 578. (٩١)

Ibidem, pág. 598. (٩٢)

Ibidem, págs. 658-669. (٩٣)

D. Angulo Íñiguez, Estructuras de cubiertas islámicas egadas a América . (٩٤)
através de España: Las armaduras con lacería morisca. pág. 457.

Ibidem, pág 457. (٩٥)

Ibidem, pág. 459. (٩٦)

Ibídem, pág. 459. (٩٧)

M. Toussaint, Arte Mudéjar en América. (٩٨)

En la pág. 5 cita a las siguientes personas: Mario J. Buschiazzo, George (٩٩)

Kubler, John Mc Andrew, Elizabeth Wilder, Carlos Möler, José Gabriel Navarro, Uriel Garcia, Emilio Harth-Terrín, Joaquin Weiss, Pedro Henriquez Ureia, Erwin Walter Palm, Luis Alberto Acuna, Guillermo Hernandez de Alba, Juan Giuira, Eduardo Risso y Robert C. Smith; especificando el area geográfica que cada uno le ha aportado.

M. Toussaint, Arte Colonial en México. (١٠٠)

P. Gante, Mudéjar Reminiscenses in Querétaro. (١٠١)

P. Gante, La Arquitectura de México en el siglo XVI. (١٠٢)

F. Prat Puig, El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura (١٠٣) morisca.

Cfr A Garcia Santana, Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. (١٠٤) Arquitectura doméstica.

C. Gasparini, Los techos con armaduras de pares y nudillos en las con (١٠٥) strucciones coloniales venezolanas.

S. Sebastián, Techumbres mudéjares de La Nueva Granada. Otros traba- (١٠٦) jos de interés de este autor es el capítulo que dedica en: Las Artes en colombia. La Arquitectura Colonial, donde define la persistencia del mudejarismo como un legado . medieval, págs. 147-184.

G. Gasparini, Templos coloniales de Venezuela. (١٠٧)

Cfr. G. Guarda, Construcciones tradicionales de madera en el sur de (١٠٨) Chile, págs. 49-67 y J. Weiss, Techos coloniales Coloniales cubanos.

(١٠٩) عرض الباحث هذه الأفكار في كتاب سابق له أهمية كبيرة من المنظور التاريخي ، تناول فيه إجمالى العمارة الاستعمارية فى كويا بعنوان " العمارة الاستعمارية الكوبية من القرن السادس عشر حتى القرن السابع عشر . "

F. Chueca Goitia, invariantes en la arquitectura Hispanoamencana. (١١٠)

F. Chueca Goitia, Invariantes castizos de la arquitectura española. (١١١)

R. Mariategui Oliva, Techumbres y Artesonados Peruanos, pág. 3. (١١٢)

Ibídem. pág. 4. (١١٣)

Ibídem. pág. 21. (١١٤)

Ibídem. (١١٥)

Ibíd., pág. 20. (111)

J. M. Vargas. Museo Jacinto Jijón y Gaamano y el Patrimonio Artístico, (117) pág. 128. En esta sencilla frase están los conceptos básicos que ya definiera Gonzalo Borrás en su análisis sobre la obra de Lampérez que ahora recoge Vargas. El Mudéjar es un estilo y es, fundamentalmente, ornamental. Cfr. G. Borrás Gualis. El Arte Mudéjar, pág. 19.

J. M. Vargas, op. cit, pág. 129. También Damián Bayón incluiría en su (118) obra: Historia del Arte Colonial Sudamericano, los "Artesonados Mudéjares" dentro de los epígrafes dedicados a escultura.

S. Sebastián, J. Mesa y T. Gisbert, Arte Iberoamericano desde la colonización (119) a la independencia.

. Ibíd., págs. 41-42 (120)

. Ibíd., pág. 272. (121)

. Ibíd., (122)

. Ibíd., págs. 340 y ss. (123)

E. Báez Macías, Obras de Fray Andrés de San Miguel. Una muestra del (124) interés despertado a partir de la publicación de Báez, será tardíamente el estudio de E. Nuere, La Carpintería de Lazo. Lectura dibujada del Manuscrito de Fray Andrés de San Miguel.

S. D. Markman, Mudéjar survivals in architectural design and construction (125) in colonial Chiapas, México, págs. 539-553. Ideas que posteriormente reprodujo en su gran monografía, Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial.

R. Hernández Franyuti, Análisis de ejemplos comparativos entre la arquitectura Mudéjar de Toledo y Michoacán. (126)

G. Avilés Moreno, La Carpintería Mudéjar en Nueva España en el siglo XVI, págs. 333-340. (127)

R. López Guzmán, La arquitectura Mudéjar: situación historiográfica y (128) nuevos planteamientos, y La Carpintería de lo blanco en el Mudéjar andaluz y americano.

R. López Guzmán, Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España (129)

J. Bérchez, Arquitectura Mexicana de los Siglos XVII y XVIII (130)

G. Borrás Gualis, El arte mudéjar: estado actual de la cuestión, pág. 18 (131)

Ibidem, pág. 19 Los mismos presupuestos son mantenidos por Gonzalo (١٢٢)
Borrás en trabajos como: El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión, págs. 11
18; o bien, El Arte Mudéjar (1990).

G. Borrás Gualís, El arte mudéjar: estado actual de la cuestión, pág. 17. (١٢٣)

S. Sebastián, Existe el mudejansmo en Hispanoamérica?, . págs. 45-46. (١٢٤)

Cuéllar (Granada), Ignacio Henares شارك في سيمينار غرناطة (١٢٥)

Gonzalo Borrás Gualís (Zaragoza y estado

de la cuestión), Alfredo J. Morales (Sevilla), María Dolores Aguilar (Málaga),

Clara Delgado Valero (Toledo), Isidro Bango Torviso (Castilla y León), Antonio Garri-

do Aranda (Granada-América), Enrique Nuere (tratadística España-América), Rafael

López Guzmán (México), Ramón Gutiérrez (América),

Enrique Capablanca (Cuba), Jaime Salcedo (Colombia), Alfonso Ortiz (Ecu-

dor), Juan B. Artigas (México) y Rodolfo Vallín (Colombia).

Morales, Santiago شارك في هذا الكتاب هم Ignacio Henares, Alfredo J. (١٢٦)

Sebastián, Enrique Nuere, María Teresa Pérez Higuera, Gonzalo Borrás, Joaquín
Bérchez.

Arturo Zaragoza, Pilar Mogollón, Clara Delgado, Lázaro Gila, José Manuel

Gómez-Moreno, María Dolores Aguilar, Juan Carlos Hernández Núñez, Luis

Martínez Montiel, Pedro Días, Carmen Fraga, Rafael López Guzmán, Enrique Capa-

blanca, Rodolfo Vallín, Alfonso Ortiz, Ramón Gutiérrez, Pedro Querejazu, Alberto

Nicolini, Juan Benavides, Giovanna Rosso, Ana Reyes Pacios Lozano y Rodrigo Gu-

tiérrez Vinuales.

(١٢٧) المشروع المسمى (ACALAPI) إسهامات الثقافة العربية في الثقافات الأمريكية اللاتينية من

خلال إسبانيا والبرتغال في الانعقاد السادس والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو عام ١٩٩١م وكانت ماريا

روسادي مادارياجا هي المنسق العام .

G. Borrás Gualís (coordinador), El Arte Mudéjar. En esta obra hay traba- (١٢٨)

jos de Gonzalo Borrás, María Teresa Pérez Higuera, Pilar Mogollón Cano-Cortés,

Pedro Días, Alfredo J. Morales, Carmen Fraga, Ramón Gutiérrez, Rafael López

Guzmán, Jaime Salcedo, María del Pilar López, Alberto Corradine, Alfonso Ortiz

Crespo, Pedro Querejazu, Giovanna Rosso del Brenna, Alberto Nicolini, Juan Bena-

vides y Maria Fernández-Shaw.

G. Borrás Gualis (coord.), El Arte Mudéjar, pág. 28. (١٢٩)

Ibidem (110.)

Ibidem, pàg.29. (111)

Ibidem. (112)

G. Borrás Gualis, El arte mudéjar: Estado actual de la cuestión, pàgs. 16- (113)
19 y G. Avilez Moreno, La carpintería mudéjar en Nueva España en el siglo XVI
pàgs. 333-340.

I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.) Mudéjar Iberoamericano. (114)
Una expresión cultural de dos mundos.

AA.VV., Mudéjar Iberoamericano Del Islam al Nuevo Mundo. (115)

G. Borrás Gualis (coordinador) El Arte Mudéjar (116)

Cfr Antonio Garrido Aranda, Granada: Modelo de Indias? Moriscos e Indios (117)
os, pàgs 145-156; Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyec-
ción en Indias; y Moriscos e Indios. Precedentes hispánicos de la evangelización en
México.

Henares Cuéllar, Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la (118)
Península, Archipiélagos Atlánticos e Iberoamérica, pág. 17.

Ibidem, pág. 30. (119)

الفصل الثانى

مراحل التعليم : اللوائح والكتب

١-٢ : مدخل : اللوائح

تشكل اللوائح الخاصة بمدينة ما الهيكل القانونى الذى ينظم مجموعة الأنشطة التجارية والخدمية، وليست لوائح مغلقة بل إنها مفتوحة على إضافة مفاهيم جديدة ووظائف أخرى أو تغيير الأولى . أما مضمونها فهو يذهب إلى حدود أبعد من تلك التى عليها الطوائف الحرفية gremios ، حيث يتعرض لكافة الجوانب المتعلقة بإرادة المدينة، كما إنها - أى اللوائح - عبارة عن الإطار القانونى فى العمل " فهى بالنسبة لبلدية المدينة القانون الذى يحكمها . وهنا تتم المواءمة بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة والقوانين" (١) .

وابتداءً من منتصف القرن الخامس عشر نجد أنشطة الطوائف الحرفية واللوائح الخاصة بمدن الممالك الإسبانية قد تمت مواعمتها . وأسهمت فى ذلك بشكل حاسم تلك التشريعات الصادرة عن الملوك الكاثوليك حيث تم خلال عام ١٤٩٥م إعداد أول "مشروع اللوائح الخاصة بقشتالة" (٢) . ومع هذا يمكننا أن نتتبع السوابق التاريخية لهذه اللوائح التى تعود إلى عام ١٢١١م ، وفيها تم إقرار الطائفة الحرفية المكونة من الحجارين والبنائين فى برشلونة . وفى عام ١٢٧٠م ينشئ الملك خايمى الأول منصب ناظر أو مفتش الحرف Veedor (٣) وتوالى الأخبار بظهور ذلك المنصب فى مدن أخرى طوال القرن الرابع عشر . وتعتبر إشبيلية النموذج الأساسى لكثير من المدن؛ حيث تخضع لقانون العرف Fuero فى طليطلة والذى أصدره الملك فرناندو الثالث

عام ١٢٥٢م. وابتداءً من القرن الثالث عشر نجد المجموعات الحرفية هنا تخضع لمجموعة من القواعد التي يضمنها " كتاب وزن شيوخ البنائين ومعيان الصنائع " Libro de peso d e los alarifes y Balanza de los menestrales وهذا ما يوضح أهمية شخصية "شيخ البنائين" (٤) .

وكان من واجبات هذه الوظيفة البلدية المراجعة والإشراف على السور الخاص بالمدينة، والأشغال العامة والخاصة، والتأصيل الفقهي القانوني في حالة المنازعات بين الجيران أو بينهم وبين السلطات، وكذلك رصد المخالفة . وكان ذلك المنصب يتطلب بعض المعارف التقنية الشائعة بين عموم البنائين والحرفيين ، وكذلك بعض الدراسات الهندسية والتدريبات ذات الطبيعة العسكرية (٥) .

كما نعرف من خلال الدراسات التي أجراها رفائيل جومث R. Gómez (٦) أنه خلال عام ١٤٤٢م انتقل شيخ البنائين في طليطلة إلى إشبيلية ليطلب نسخة من كتاب " وزن شيوخ البنائين ومعيان الصنائع " لتكون عندهم في طليطلة. ومعنى هذا أن قد وقع هناك (أى في المدينة المطلّة على نهر تاجه Tajo) خلل، أو أن النظام المتبع في إشبيلية كان أكثر دقة؛ ذلك أنه من المحتمل أن تكون المدينتان متمتعين بنفس اللوائح في الأصل إذا ما وضعنا في الاعتبار (كما أشرنا سلفاً) إلى أن فرناندو الثالث منح إشبيلية قانون العرف السائد في طليطلة ، وهذا ما أكدّه أيضاً ألفونسو العاشر (٧) .

وإذا ما تمكّنّا ، من خلال رصد العلاقة بين طليطلة وإشبيلية ، من اقتفاء الأداء الأوّلي للمجموعات الحرفية ومهامّ شيخ البنائين، فإن علينا أن نشير إلى وجود تلك الهيئات خلال العصر الإسلامي ، وهذا ما يتضح من خلال تقسيم مدينة خيريت (شريش) Jerez حيث نعثر على إشارات تدل على وجود شيخ للبنائين من المورو وكذلك أربعة بنائين ، وتحدد الإشارة أنه أمام الحاجة إلى البناء والتعديل ومواءمة المباني سوف يتم الإبقاء على نفس الشخص الذي قام بممارسة وظيفة شيخ البنائين (العريف) حتى هذه اللحظة ، وبذلك تتحول هذه الوظيفة إلى عنصر آخر من الموروثات البلدية الإسلامية (٨) .

وكان سيكو دي لوثينا S. de Lucena يعتبر أيضا أن هذه الممارسة من قبل المجموعات الحرفية هي إحدى الهبات الموروثة من الثقافة الأندلسية ، وهنا يشير إلى أنه خلال القرن الحادي عشر " .. رأى واضعو المؤلفات من الإسبان - العرب ضرورة صياغة مختصر " ابن عبدون " ومختصر "السقطى" ليستخدمها الموظفون الذين توكلهم الدولة بالقيام بوظيفة مزبوجة - اجتماعية واقتصادية - تتمثل في الإشراف على تنفيذ المواثيق الخاصة بالجماعات الحرفية، ومراقبة مسارات هذه الجماعات، والضرب على غش العمال والفنيين فيما يتعلق بالمواد التجارية "

وفيما يتعلق بمختصر " ابن عبدون " و"السقطى" اللذين أشرنا إليهما أننا نجد أنهما يشيران إلى أن الفنيين الأندلسيين كانوا مكونين من جماعات حرفية، ويقوم على أمر كل جماعة نقابى يسمونه " الأمين " و " العريف " وهو واحد من أبناء المهنة، وكانت السلطات هي التي تعين الأمين ويصبح مسئولا أمامها عن تنفيذ لوائح الجماعة، والتزام أفرادها بتنفيذ قواعد الملكية التجارية " (٩) .

٢-٢ : كيفية عمل الجماعات الحرفية (الطوائف)

• الجماعات الحرفية في شبه جزيرة أيبيريا :

وعندما ننتقل إلى تحليل المهن المتعلقة بالبناء فإننا سنتحدث بشكل خاص عن النجارين والبنائين. ورغم هذا سوف نتعرض أيضا ولو بالتمحيص للرسمامين (النقاشين) ؛ ذلك أن نشاطهم أحيانا ما يكون مرتبطا ببرامج العمارة.

وكانت أعمال البناء تضم نجارى الخشب الأبيض ، والداكن ، وال Violeros (صانعو الآلات الموسيقية الوترية) والنقاشين. ولقد جرى خلال القرن السادس عشر نقاش طويل حول فصل هاتين الحرفتين الأخيرتين من تحت مظلة النجارين التي كانت تسيطر على الجماعة ، وكذلك محاولة شغل المناصب العامة مثل العمدة العريف للمدينة (١٠) . وعلى ذلك ففي حالة إشبيلية نجد أنه قد تم سنّ لوائح جديدة

عام ١٥٥٣م تتعلق بالفنيين في شغل العاج (نجارو المحلات) والقائمين بالتركيبات (١١) ، وهذه اللائحة تفرعت بعد ذلك إلى لائحة خاصة بالنحاتين والنقاشين عام ١٥٨٢م.

وعموما يمكن القول بأن اللوائح التي كانت تحكم عمل جماعة النجارين اتسمت بأنها الأكثر تخصصا، ولقد ساعدنا على معرفتها جيدا الاطلاع على مختلف كبار الحرفيين الذين لم يطرأ عليهم إلا تغير طفيف بين مدينة وأخرى.

ولقد كانت مدة البقاء في المنصب إما عاماً أو ستة أشهر وتبدأ بتعين " الأمين " والعريف من قبل الجماعة. ولقد كان عددهم في حالة مدينة إشبيلية أربعة من النجارين الذين تم اختيارهم، وشرط الاختيار هو " أن يكونوا أناساً من ذوى السمعة الطيبة والأمانة .. (١٢) . وفي غرناطة كانت هناك لائحة عام ١٥٢٨م حيث يجتمع المختصون في كنيسة سان خوسيه S. José كل عامين، وبالتحديد يوم رأس السنة أو أى يوم أجازة خلال شهر يناير (وابتداءً من عام ١٥٢٢م كان الاجتماع يتم السادس من يناير La Epifanía) زيارة ملوك الشرق للمسيح في المهد) . وفي هذه الأثناء يتم انتخاب ثمانية من الفنيين (أربعة من المسيحيين الجدد وأربعة من المسيحيين القدامى)، ثم يتولى مجلس البلدية Cabildo Municipal اختيار أربعة منهم موزعين على النهج السابق بالنسبة لمنصب العريف والأمين . ولا يتم اختيارهم إلا بعد اجتيازهم الاختبار في primo, llano y tosco (الأساسى والعادى والخشن) ، أى أنهم يجب أن يكونوا على مهارة فنية عالية في جماعتهم الحرفية.

ويشير هذا التوزيع بين المسيحيين الجدد (الذين اعتنقوا المسيحية حديثا) والمسيحيين القدامى (الذين هم مسيحيون فى الأصل) إلى كفاءة الموريسكيين الذين كانوا يعيشون فى المدينة بعد إجبارهم على اعتناق الديانة المسيحية عام ١٥٠١م. وهو نفس الوضع الذى نجده فى حالة مدينة سرقسطة (١٣) .

ويوضح لنا موضوع الاختبارات وجود أصناف متنوعة من المهارات، ووجود صعوبات فنية للوصول إلى هذا المنصب، ويمكن تصنيف الحرف التالية:

١ - المهندسون : Geométricos يجب أن يعرفوا كيفية إقامة قبة نصف اسطوانية باستخدام تشبيكة (رباط) lefe ، وكيفية إقامة سقف مقبى مربع أو مئمن باستخدام المقربصات، وأن يكون بإمكانه صناعة بعض الآلات الحربية وأنواع القتال. وفيما يتعلق بالمضمون الخاص بغرناطة فهو نفس الذى نجده فى حالة مالقة Málaga . ورغم ذلك فاللوائح الخاصة بهذه الأخيرة تشير إلى أنه إذا لم يكن هناك عند القيام بأداء الاختبار مكان لبناء القبة النصف الاسطوانية فإن המתحنيين يكتفون بصناعة النموذج (الماكيت) الذى يطلقون عليه "ابتكار" (١٤) .

٢ - المتخصصون فى التشبيكات: عليهم تنفيذ حجرة مئمنة ذات التشبيكة (الرباط) lefe عن طريق المثلث الكروى pechina ، وفى حالة مدينة مالقة نجد أن هذه الدرجة تنقسم إلى قسمين: أولهما: إقامة " حجرة بتشبيكة فى السقف مكشوفة الهيكل apeinado ذات خمسة سواتر من التشبيكات ذات التسعة أطراف والاثنى عشر طرفاً.. أما الاختبار الثانى: فهو عبارة عن القيام ببناء مئمن أو مربع lefe ذات تشبيكة مكونة من عشرة.. (١٥) .

٣ - مُصنَّعو الهياكل : Armadores هم هؤلاء الذين يعرفون كيفية صناعة هياكل كل أسقف ذات عِرق ساند فى أعلى الجمالون Lima مُعمرى مزبوج وله أطراف ، وهذا ينطبق على الوضع فى غرناطة. أما فى إشبيلية فهذه الدرجة تنقسم إلى اثنتين: تضم الأولى: هؤلاء الذين يستطيعون إقامة هياكل ذات كتلة معمرية ، أما الثانية: فتشمل هؤلاء الذين يستطيعون إقامة سقف مقبى باستخدام العروق البسيطة (١٦) .

٤ - أصحاب الحوانيت : Tenderos تضم كل هؤلاء الذين لا يخرجون من ورشهم لأداء أعمال بالخارج، وهم الذين يقومون بالأعمال ذات الطبيعة الصناعية (الموائد، والأبواب، والشبابيك، والصناديق..) .

٥ - نجارو الخشب الداكن: وحتى يتم إجراء اختبار هؤلاء نجد أن الأمناء يجلبون نجارا متخصصا فى نجارة الخشب الداكن ، ومن بين الأعمال التى كان يجب أن ينجزوها نجد تلك الخاصة بصناعة العربات، والسواقى، والسقاية.

٦ - حِرْفِيو الآلات الموسيقية: تتمثل مهمتهم في صناعة الآلات الموسيقية، وتدخل هذه الزُمرة في دائرة طائفة النجارين . غير أنهم جماعة خاصة في غرناطة وخاصة فيما يتعلق بالآلات الموسيقية التالية: Claviórgano (آلة موسيقية نصف أرغن ونصف بيانو) ، وآلة الموترة Clavicémbalo : ومونوكورديو Monocordio (آلة ذات وتر واحد)، والعود، والقيثارة ذات الجسر ، والجنك Arpa، والجنك والقيثارة الكبيرة ذات الفراغات المطرزة.

٧ - النحاتون (entalladores) : وهم الذين يقومون بتنفيذ المقاعد الخاصة بالكورس وحوامل الأيقونات والهيكل Tabernáculos .

وتضم الدرجات الحرفية الأولى هؤلاء النجارين الذين يقومون بتنفيذ الأعمال الخارجية أي الذين يعملون بعيدا عن الورشة ، في مشاريع معمارية ، ويجب أن نفهم الدرجات الحرفية بأنها متدرجة بحيث تضم من الأدنى إلى الأعلى. أما بالنسبة لنجاري المحلات أو المتخصصين في المشغولات العاجية فقد كانوا يعملون بشكل مستقل. ومع هذا ينضمون تحت لواء ما يسمى بنجارة الخشب الأبيض؛ تمييزا لهم عن المتخصصين في نجارة الخشب الداكن وعن النحاتين وعن هؤلاء المتخصصين في صناعة الآلات الموسيقية.

وكانت منطلقات نجاري الخشب الأبيض تقنية مشتركة وهي " فن شغل الخشب الأبيض (أي الخشب الذي يتم تبييضه أو جعل زواياه قائمة بواسطة القُدوم) ، ثم تقطيعه باستخدام مثلثات هندسية Cartabones ؛ لتشكيل تركيبات عادية سواء بالنسبة لبناء الهياكل الخاصة بالأسقف أو الزخارف" (١٧) .

والدخول إلى الطائفة يتم من خلال عملية تعليمية تدوم عدة سنوات ، ويكون هناك التزام من العريف نحو التلميذ من خلال عقد يتم فيه توضيح الواجبات الملقاة على عاتق كل طرف، محددة بعدد من السنوات والمعارف التي يجب تحصيلها والجوانب الأخرى المتعلقة بالحياة اليومية ابتداءً من الملابس وحتى نوعية الطعام. وفي حالة مدينة إشبيلية نجد أن المدة تستمر لست سنوات بالنسبة للفنيين الذين " يقومون بالأعمال

الخارجية " وأربع سنوات بالنسبة " لأصحاب الحوانيت " . زد على ذلك أنه يتم وضع شرط للدخول كتلميذ وهو أن يكون " مسيحيا خالصا " ، ويمنع العبيد والسود من ممارسة هذه المهن رغم تعلمهم المهنة ^(١٨) . أما في بلنسية فكان الشرط المطلوب هو " طهارة العرق حتى يتم قبول المرء كطالب " ، وتم تنفيذ هذا الشرط بصفة خاصة اعتبارا من القرن السادس عشر ^(١٩) .

وعندما تنتهى مرحلة التعلم يحصل الطالب على درجة حرفى (فنى) official ، ويتم تسجيله فى كتاب الحرفيين الخاص بالطائفة ، ثم يُجرى له بعد ذلك اختبار حتى يتمكن من فتح ورشة وممارسة المهنة ، هذا بالإضافة إلى تمتعه بشرط اختياره لتولى مناصب فى الطائفة. وفيما يتعلق بحقوق الامتحان نجد أنها تختلف من مدينة لأخرى ، ففي إشبيلية تبلغ قيمتها مائتى مرابطى maravedies (وحدة عملة) ، وتزيد إلى ثلاثمائة بالنسبة لمن هم ليسوا من أهل المدينة. وبالنسبة لحقوق الاختبارات بشأن فتح محل فإنها تتراوح بين أربعمائة وخمسمائة ^(٢٠) .

وتتولى الطائفة الدفاع عن المصالح الاجتماعية لأعضائها فهي - على سبيل المثال - تقوم بمراقبة تواجد الفنانين القادمين من أماكن أخرى ، ففي غرناطة يجب عليهم تقديم شهادة بأدائهم الامتحان ، أما الأغراب فيجب أن يسجلوا أنفسهم وأن يسدبوا رايالا كل عام. وكان عليهم أن يقيموا - فى إشبيلية - ويعملوا تحت إمرة فنى آخر طوال ستة أشهر، وبعد ذلك لهم حرية ممارسة المهنة على أن يسدبوا تأميناً قدره عشرة آلاف مرابطى لحساب الخشب الذى تزودهم الطائفة به حسب نشاطهم ، كما أن صندوق الطائفة مسئول عن رعاية الفنانين الفقراء الذين يعيهم المرض بإعانتهم ماديا وطبيا حتى يشفوا أو يقضوا نحبهم ، وفى هذه الحالة الأخيرة يتم تغطية نفقات الجنازة. وهذه الحقوق يتم الوفاء بها شريطة ألا يكون المريض نتيجة " جروح قطعية " أو " دمايل " . وهذا خط عام بين كافة الطوائف ومنها طائفة صنّاع الحرير فى غرناطة. وفى حالة وفاة العريف فإن الورشة تظل مفتوحة وتتولى أمرها أرملته ، لكن اللوائح فى إشبيلية تنص على وجوب إغلاق الورشة فى الحال إذا ما تزوجت بآخر بعيدا عن أهل الحرفة ^(٢١) . ويحدث نفس الشيء فى سرقسطة فى حالة بنائى المنازل

من المورو حيث يُسمح للأرملة بالإبقاء على الورشة مفتوحة وبها بعض الخدم حتى يكبر أولادها ويتلقون أصول المهنة (٢٢) .

وكان شراء الخشب من الأمور التي تنظمها طائفة هياكل الأسقف الذي يصل إلى المدينة، ويتم وضع علامات عليه بواسطة العريف ويبيعه في مكان محدد على أن يتم تغريم من يقوم بإعادة البيع. ففي إشبيلية كان يتم اختيار أربعة من النجارين كل عام لشراء الخشب وتوزيعه بين الفنيين الذين أجروا اختبارات ، وعلى أن يتلقى المعلمون المتزوجون *maestres* ضعف الكمية التي تلقاها العزّاب (٢٣) . أما في حالة مدينة غرناطة فإن المكان المحدد للبيع هو " أرينال Arenal (ابتداءً من بوابة السوق Rastro حتى باب الطوايين Bibataubín) . وكان يتم الحصول على الخشب من سلسلة جبال أشكر Huéscar ، وسيجورا (شقورة) Segura ، وكاثورلا Cazorta ، والحامة، وكاريل دى المُنْكَب Carril de Almuñecar ، وفي مالقة نجد أنه نظرا لقلّة كثافة الغابات في المناطق المحيطة بجلب الخشب من مناطق مختلفة وبعيدة مثل جليقية Galicia رغم أنها كانت تتلقاها من لوركا (لورقة) Lorca وقرطاجنة Cartagena عن طريق البحر (٢٤) .

وكان عمل طائفة البنائين والجباّسين يبدأ - مثلما هو الحال عند طائفة النجارين - باختيار الأمناء والعريف، وهذا يتم في غرناطة كل عامين حيث يجتمع الفنيون في اليوم الثالث لعيد ميلاد المسيح في كنيسة سانتياجو Santiago ، حيث كان لهم مقرهم بمباركة " السيدة العذراء " Nuestra Señora ، وهناك يتم اختيار ثمانية من المعلمين من الدرجات العليا ، أى من أهل الإنجازات الكبيرة موزعين بالتساوى بين المسيحيين والمورو ، ويتم كل ذلك أمام فارس يبلغ أربعة وعشرين عاما (يتولى رئاسة المجلس) يرافقه الكاتب العمومي . ومن بين الثمانية الذين تم اختيارهم تتولى أسقفية المدينة تعيين أربعة منهم بنفس النسبة السابقة للعريف والأمين . أما في إشبيلية فإن يوم الاختيار يتوافق مع الاحتفال ببعث المسيح (عيد الفصح) ، ويتم التصويت لاختيار اثنين من המתحنيين ، ولا يمكن أن يكون من الموريسكيين ويجب أن يكونوا " من الذين يخشون الله ومن نوى السمعة الطيبة.. " (٢٥) .

وظلت الازنواجية فى الجمع بين المسيحيين الجدد والقدامى قائمة فى غرناطة كما كان عليه الحال فى سرقسطة، ورغم ذلك فالطوائف - فى حالة هذه المدينة الأخيرة - كانت تضم " المعلمين والعمال الذين يشاركون فى بناء المنازل وأية أعمال أخرى مثل: المتعلقة بالأبواب، والشبابيك، والجص، والحدادة، والمقارع، وكذلك الأعمال الأخرى ذات النفع العام للمدينة " (٢٦) ، وهذا معناه : البناءون، والنجارون، وعمال الجص . وعلى هذا تعرف أنه خلال عام ١٥٠٢م كَوْنُ المعلمون فى الأعمال المدججة طائفة خاصة بهم رغم أنها لم تنفذ إلا قبل أشهر قليلة من عملية الإكراه على اعتناق المسيحية . ورغم ذلك من المهم أن نشير إلى أنه فى عام ١٥٢٥م قام المسئول عن الجماعة المدججة (فَرَحُ الغالى Farax de Gali) بتقديم اللوائح للمسنول المسيحى ناصحا إياه بمراعاتها . وقد ظهرت هذه الجماعة المدججة فى وقت متأخر إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الطائفة المسيحية كانت تمارس نشاطها منذ عام ١٢٧٥م (٢٧) .

ولقد أدى احتضان الجماعة لعدد كبير من الحرف إلى وجود عدد كبير من التخصصات ، وكان الوقت المحدد لتعلم كل حرفة يرتبط بالصعوبات المتعلقة بها ، وفى إشبيلية كانت هناك حاجة لفنيين oficiales فى الأعمال الدقيقة والغليظة ، ومن الضروري قضاء ست سنوات بالنسبة للأولى وأربع بالنسبة للأخرى لتعلمها (٢٨) . وفى غرناطة كانت هناك التخصصات التالية :

- بناءون فى الأعمال الأساسية Prima (أربعة أعوام) .
- بناءون فى الأعمال العادية Ilana (ثلاثة أعوام) .
- بناءون فى الأعمال الخشنة tosca (عامان) .
- فنيون فى أرضيات الأعمال الأساسية (ثلاثة أعوام) .
- فنيون فى أرضيات الأعمال الخشنة (عام ونصف) .
- فنيون فى الجص الخاص بالأعمال الأساسية (ثلاثة أعوام) .
- فنيون فى الجص الخاص بالأعمال العادية (عامان) .
- فنيون فى المبانى والمنشآت الهيدروليكية (ثلاثة أعوام) .

ويتم تحديد الأعمال المنوطة بكل فرد يجب عليه أداء الاختبار في أحد هذه التخصصات، وبالتالي معرفة القدرات الفنية التي وصل إليها، وعادة ما يتم الحديث عن تجارب أجريت في الورشة، ومن خلالها تُعرف طبيعة وتفاصيل المشروع المعماري، ومن هم الأشخاص المنوط بهم كل جزء من أجزاء المبنى، والحدود الخاصة بالتصميم، ودرجة التصلب anquillosamiento في التطور المعماري . كما أنهم يحددون أنماط النظارات في تلك الآونة ففي إشبيلية - مثلاً - نجد أنه عندما يُراد إقامة كنيسة يقال : (نأمر ونطلب من ذلك المعلم بناء كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات ومصلأها الرئيسي (المذبح) وأن يقوم بإقامة أعمدتها وعقودها وأكتافها ، وأن تكون سميكة ، وأن يحدد ارتفاعها وطولها وعرضها والدعائم الخاصة بها، وأن يحدد حاجة كل بلاطة وكذلك المصلى من خشب، وكذلك الأمر بالنسبة لمنطقة التقاطع " Crucería " (٢٩) . ومعنى هذا أنه يقدم وصفا كاملا لنمط الكنيسة الإشبيلية السائد خلال العصر الوسيط المتأخر.

وبعد ذلك يتحدث عن أنماط الأسقف المقببة، ويتحدث أيضا عن أنواع المصليات (المذابح) قائلا: " .. أنواع المذبح هي ذات القباب البيضاوية baído والمقبى [البحيرة] alboatre والمثلث وغير المثلث ونو ثمانية ومن عشرة وستة ، ومن المتقاطع arista ومتقاطع ونو خمسة مفاتيح ونو تشبيكه وكذلك أنماط أخرى يمكن أن تسهم في سمك الحوائط ، وطبقا للعرض نجد الارتفاع والدعامات والأساسات وعقود المداخل وعناصر أخرى تتعلق بالمذابح ... " (٣٠) وتتناول الواجهات الجصية حيث يجب أن تكون على النحو التالي " .. على الطريقة الرومانية مثل التشبيكة (...) والتوريقات وكذلك كافة القوالب الضرورية " (٣١) .

ويُختتم النص بالحديث عن العناصر الزخرفية وأن على ذلك " يجب على المعلم أن يعرف رسم الخطوط والقطع ووضع التشبيكات سواء كانت المادة المستخدمة هي الحجر أم الزليج، وهي تشبيكات من ستة ومن ثمانية، وعشرة، واثنى عشر، وستة عشر، وسبعة عشر، وعشرين، واثنين وثلاثين طرفا وورقة تين وشبكة عنكبوت وتشبيكات أخرى منفذة بطرق مختلفة .. وأن يعرف المزج بين الألوان المناسبة طبقا لكل واحدة من التشبيكات السابقة وتلك الأخرى التي لم تذكر هنا ، وعليه أن يجيد صياغة

الأشكال والمثلثات Cartabones ، وأن يعرف كيفية الربط بينها طبقا لكل تشبيكة ، وعليه أن يعرف صياغة كل الأشكال الخاصة بالأرضيات والزليج وكذلك التصميمات الأخرى الخاصة بالمشروع المذكور * (٣٢) .

ومعنى هذا أننا نجد أنفسنا أمام قائمة كاملة بالعناصر الشكلية التي تحدد عمارة ذلك العصر، وتساعدنا على تصنيفها بشكل إيجابي على أساس المهن المحددة والمراقبة من قبل الجماعة الحرفية .

كما أن ذلك يعنى أداء جماعة النقاشين Pintores لوظائفها وارتباطها بالمشروعات المعمارية ، فقد كان يتم فى غرناطة اختيار أربعة أشخاص فى اليوم الأول من شهر يناير من هؤلاء حيث يعين منهم مجلس البلدية اثنين من الأمناء فى الحرفة . ولم تظهر القواعد القانونية الخاصة بذلك إلا عام ١٥٢٥م ، ولا يبدو أنها كانت منفذة قبل هذا التاريخ ذلك أن مجلس البلدية كان يمنح درجة " المعلم " - دون اجتياز الاختبار - لكل هؤلاء الذين يقومون " بالنقاشية " ويمارسون عملهم فى غرناطة فى ذلك الحين . واعتباراً من نشر اللوائح نجد أن الأمناء يرافقهم اثنان من الفنانين يشرفان على الامتحان ويوليان اهتماماً بالمستويات التالية : مستوى الفرشاة ، ومثبت اللون الذهبى ، وفى مالقة تشير إلى مستوى الخطوط المتقاطعة قطريا sargas واللوحات والأعمال الموريسكية . أما فى إشبيلية فهناك ثلاثة مستويات هى : المصورون imagineros والمذهَّبون و Sargueros ، والمتخصصون فى الخشب والفريسك (٣٣) .

كان حسن المعاملة هو الملمح الأساسى عند التعامل مع المعلمين الذين يأتون من خارج المدينة، فقد كان على الأمناء فى غرناطة أن يبحثوا لهم عن عمل " يكسبون منه قوتهم " ، وعلى القادم أن يقوم بتوفير ريالين لسداد مستحقات الجماعة بعد شهرين من مزاوله النشاط . أما إذا لم تطب للقادم الإقامة لقلة العمل، وقرر الرحيل وليس معه من المال شيء فإن الطائفة تعطيه أربعة ريالات لنفقات الطريق .

ولا يجب أن ننقل من دور النقاشين فى العمارة أو جعل نشاطهم هامشياً ، فاللوائح الخاصة بمدينة مالقة تشير إلى أن النقاشين هم وحدهم المكفونون بالأسقف

الخشبية المقيمة " وألا يراعى القول بأنهم نجارون وأن عليهم أن يقوموا بأعمال الخشب والدهان على السواء " ... وإذا لم يتم الالتزام بهذا وجبت غرامة قدرها ألفا مرابطة ... (٣٤) .

وأخيرا يجدر أن نشير إلى طبيعة العلاقة بين الطوائف المختلفة والتي تهدف إلى حماية أعضائها وتحديد طبيعة عملهم . إلا أن ذلك لم يكن واضحا بما فيه الكفاية أحيانا في مجال التشييد . ففي غرناطة - على سبيل المثال - نجد أن نقطة الانطلاق هي واقع العمارة المعترف بها في اللوائح بين طوائف البنائين، والتي تتمثل أساسا في الخشب المشغول على طريقة Lo Tosco ؛ ولهذا كان يُسمح لفنيي البناء بضمين وإعداد الأعمال الخشنة toscas في ميدان النجارة والاختبار في الخشب المشغول دون حاجة للتدليل على المدة الزمنية التي قضها الفرد للتعلم في الورشة . لكن في حالة الأشخاص الذين هم على درجة " فني " سواء في أعمال البناء أو النجارة فقد كان محظورا عليهم ضمينا ممارسة أعمال " الأمانة " في كلتا الطائفتين .

والحظر في هذا الميدان جازم في إشبيلية ، ويسمح لهم بالتعاون في بعض حالات الطوارئ " نأمر ألا يتولى معلم في البناء أعمال النجارة ولا يضع لها مواصفات أو يضمن . وعلى النجار من جانبه ألا يتولى على عاتقه أعمال البناء وألا يضع لها مواصفات أو يضمن أو تشطيب وإلا فإن الغرامة هي ألفا مرابطة على كل من قام بغير ذلك ... اللهم إلا إذا قام البناء بالتعاون سويا مع النجار، وكذا في الحالات العرضية التي يقوم فيها البناء بالعمل دون النجار ، والنجار كذلك بأعمال البناء " (٣٥) .

الطوائف الأمريكية :

كان تنظيم الفنون الميكانيكية (من خلال لوائح المدينة) والإبقاء على الطوائف الحرفية كبنية لنقل القيم الجمالية إلى العالم الجديد ، يعنى استمرار القواعد الفنية المنظمة لهذه الأنشطة القائمة في شبه جزيرة أيبيريا .

ولقد انتقل نظام الطوائف إلى أمريكا وأصبح الجهة التي تشرف على برنامج التشييد الضخم والذي تم تنفيذه في مختلف أرجائها ، وبعد الفترات الأولى التي تم فيها تشييد بعض المباني على وجه السرعة نظرا لقلّة المعلمين بدأت عملية التطور من خلال تعليم أبناء السكان الأصليين وتمثّل التقنيات المحلية . وأصبح على مجالس المواطنين إنشاء الطوائف الحرفية التي تضمن الجودة في البناء والتشغيل العادي والمنتظم للمهن المختلفة .

ويهمنا في اللوائح المنظمة لنشاط الطوائف تلك البنود المتعلقة بالبناء والنجارة . وللأسف لم يصلنا إلا القليل منها غير أن الوثائق التي نحن على اطلاع عليها في الوقت الحالي تحدثنا عن الأداء الكامل لوظائفها وخاصة في المدن الكبيرة في نيابة الملك (*) .. (٣٦) . وفي حالة مدينة ليما فرغم أننا لا نعرف الوثائق إلا أننا تمكنا من خلال وثائق مجلس البلدية من الاطلاع على معلومات تقول بأنه في عام ١٥٧٥م - بناءً على طلب معلمى الطائفة - جرى العمل باللوائح الإشبيلية . ولقد أكد ذلك نائب الملك - توليدو، وتم تقديمها للمجلس البلدي لإقرارها اعتبارا من يناير ١٥٧٩م (٣٧) . أما بالنسبة للبنائين فإن مجلس البلدية في ليما أرسل اللوائح المتعلقة بذلك إلى نائب الملك / شنشون chinchón عام ١٦٣٤م لإقرارها (٣٨) .

وتعتبر اللوائح الخاصة بكل من مدينة المكسيك (٣٩) وبوبيلادى لوس أنجلس (٤٠) P. de los Ángeles نموذجية؛ حيث تقدم لنا السمات العامة التي ربما كانت سائدة في مختلف المدن .

هناك مقولة شائعة تؤكد أن لوائح إشبيلية كانت مصدر إلهام للائحة السائدة في إسبانيا الجديدة (٤١) ، وبالفعل فإننا نجد هناك الكثير من العناصر المشتركة كما سنرى ، إلا أننا يجب أن نشير - عامة - إلى أن اللوائح هي استجابة لأنماط موجودة سلفا ثم أخذت تتوالد وتتأقلم على ظروف كل مدينة، الأمر الذي يسمها بالتفرد كما أنه يوضح لنا مشاكل محددة في الأداء الوظيفي لهذه الطوائف .

(*) Virreinal . هي لفظة تطلق على التقسيمات الإدارية في العالم الجديد حيث كان يعين في كل مقاطعة نائب للملك الإسباني (المترجم) .

أصدر مجلس مدينة المكسيك لوائح البنائين ، والنحاتين **entalladores** ، والمستولين عن التركيبات، وصُنّاع الآلات الموسيقية يوم ١٥٦٨/٨/٢٠ ، وبعد ذلك بعدة أسابيع (١٥٦٨ /١٠/٢٦) صدّقت المحكمة على الوثيقة . وتأخر ظهور اللائحة الخاصة ببلدة بويبلا Puebla حتى ١٥٧٠/٧/٢٨ م ، ثم تم التصديق عليها تحت مسمى لائحة النجارة والبناء . وتحدد لنا اللوائح المهام الملقاة على عاتق الطوائف والتشريعات الحمائية التي تصدوها المدينة بشأنها .

وسيراً على نفس الخط الذي عليه لوائح النجارين نقول بأن الطائفة تبدأ ممارسة نشاطها بطريقة اعتيادية في اليوم الأول من العام الجديد بعد أن يكون الفنيون قد اجتمعوا واختاروا عمدتهم واثنين من الأمناء، وهؤلاء يؤمّنون اليمين لممارسه مهامهم لمدة عام ويتم أداء اليمين في مجلس البلدية ، ثم يعقدون أول اجتماع لهم بعد الانتخابات على الفور . وتمثّلت مهام هذه المناصب في الإشراف على تطبيق اللوائح أى ضمان أداء الطائفة ، وكان يتم اختيار الأعضاء ليكونوا أحد أفراد الطائفة على أساس تمتعهم بحسن السير والسلوك طبقاً للوائح مدينة المكسيك ، وفي مدينة بويبلا "لابد أن يكونوا من نوى السلوك الجيد والسمعة الطيبة والضمير الحي .." وهذه كلها قيم أخلاقية بغض النظر عن الأصول التقنية .

أما بالنسبة لبنية وتدرّج الطائفة فإننا يمكننا تحليلها من خلال أداء الاختبارات التي تعقد، والتي تتحدث عن درجات من التخصصات حسب درجة الصعوبة ، كما يتم تحديد تلك المهن المتعلقة بالأعمال العامة في الشوارع حيث إن كل درجة تضم الدرجة التي تحتها، وكذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الحوانيت . وهناك خطوط عامة تقرها كافة اللوائح - اللهم إلا ما ندر - بالنسبة لإجراء الاختبارات :-

١ - المهندسون : **Geometricos** عليهم أن يبنوا سقفا مقبياً نصف اسطوانى بتشبيكة **lefe** أو من خلال القصاع ، وسقفا مقبياً من المقربصات سواء كان مربعاً أو مثمناً ، وهيكل من ثلاثة أو خمسة جوانب سواء كان مربعاً أو مثمناً بطريقة

التشبيكة أو القصاع ، وأن يكون بإمكانهم صناعة بعض عدد الحرب (مثل الدبابة basteda والمجانيق .. lambarda) .

٢ - المتخصصون في التشبيكات Lacero : عليهم أن يكونوا مهرة في إعداد الأسقف المقبية المثلثة باستخدام التشبيكة Lefe . ما عدا مدينة بويبلا حيث يجوز استخدام أى نوع من التشبيكات.

٣ - هناك تخصص ثالث من المعلمين : وهو الذى يضم هؤلاء الذين يعرفون صناعة الأسقف المقبية ذات الكتلة المعمرية (المزوجة) Limas moamares مع مساندها pares ، وكذلك عدد آخر من مختلف الهياكل. وعندما يجتاز الفن هذا الاختبار فالمحصلة الطبيعية هو أنه يستطيع أن يقوم بصناعة الهياكل ذات العروق الساندة، bordones ، وكذا الأبواب والنوافذ ذات الهياكل والمحاريب.

٤ - أصحاب الحوانيت tenderos : وينضم تحت لواء هذا التخصص هؤلاء الذين لا يغادرون ورشهم ويعملون خارجها. أى أنهم الذين يقومون بأعمال ذات طبيعة صناعية (الصناديق، والموائد، والكراسى، والأبواب، والنوافذ..) .

وكانت حقوق الامتحان تجبر من يتقدم على سداد ستة بيزو Peso ذهبية للمحكمة واثنين لصندوق الطائفة وأتعاب الكاتب العمومى. ويمكن لأى فنى أداء الامتحان وعدد المرات التى يراها مناسبة لترقيته فى الطائفة وعلى اعتبار أن الدرجات الثلاث الأولى هى التى يتم ترتيبها ، ولا ينطبق الأمر على درجة أصحاب الحوانيت حيث كانت مستقلة وتتطلب دخول اختبارين على أن تسدد الرسوم مضاعفة (٤٢) .

ويتم تسجيل نتيجة الاختبارات فى كتاب محفوظ فى صندوق الطائفة المغلق بثلاثة مفاتيح أحدها مع العمدة والمفتاحان الآخران مع الأمناء. كما كان يُحفظ فيه المال الخاص بالطائفة. وعندما تكون هناك رغبة فى إنفاق بعض الأموال فى الأغراض الخيرية يجتمع الفنيون لتقرير ذلك .

كل ذلك يساعدنا على الدخول إلى ما يمكن أن يطلق عليه ميدان الرعاية الاجتماعية التي تقدمها الطائفة لأعضائها ، وفي حالة إسبانيا الجديدة فإننا نعتقد أن غيبة التقاليد وقلة عدد الفنيين قد قللا من القدرة الاقتصادية للطائفة واقتصرت الرعاية المقدمة على الأرامل اللاتي يمكن أن يَقُمْنَ على أمر المحلات المفتوحة شريطة التعاقد مع فني يشرف عليها في مدينة المكسيك. أما في حالة بويبلا يتم السماح بتشغيل المحل طوال عامين بعد وفاة الزوج نون الحاجة للتعاقد مع فني. ولم تكن هناك في إشبيلية حدود زمنية حيث يمكن لصاحبة الشأن التمتع بالمزايا التي تنص عليها اللوائح " لا تتزوج ولكنها تعيش وقد عَفَتْ نفسها.. " كما تمت الإشارة إلى ذلك مسبقا. وقد أدت قوة بعض الطوائف مثل الغرناطية (شبه جزيرة أيبيريا) إلى توليتها نفقات الجنازة الخاصة بمن يموت من أعضائها من الفقراء.

غير أن الأمر المدهش في باب دراسة لوائح الطوائف في إسبانيا الجديدة بالمقارنة بلوائح شبه جزيرة أيبيريا هو أن الأولى لا تتضمن فترات زمنية محددة لعملية التعلم^(٤٣) . وتشير اللوائح الخاصة بمدينة المكسيك وكذلك مدينة بويبلا أنه يجوز لأي شخص التقدم لأداء اختبار، اللهم إلا في حالة استحالة قيام فني بالتعاقد مع صبي يعمل مع معلم آخر ، ففي هذه الحالة نلاحظ نوعا من التنويه بفترات زمنية للتعلم. وهذا لا يحدث في إشبيلية حيث يتم تحديد الوقت بست سنوات للتعلم على يد معلم ، في كافة التخصصات ما عدا تجارة الحوانيت حيث يتطلب الأمر أربعة أعوام. ويكمن السبب في تحديد هذا الوقت الطويل هو " أن الصبية عندما يقدمون خدماتهم للفنيين طوال الفترة المذكورة يمكنهم أن يتعلموا جيدا ويصبحوا معلمين.."^(٤٤) .

وهذا الشرط الضروري الخاص بطول فترة التعلم له علاقة وطيدة بإتقان العمل، وربما كانت الحاجة الشديدة لهؤلاء في إسبانيا الجديدة وكذا المسارعة في الحصول على طلب التقدم للامتحان نون قضاء عدد كبير من السنوات للتعلم هي السبب الرئيسي في فقدان بعض العناصر المعقدة في التجارة المدججة مثل زخرفة التشبيكة، والتي أخذت تتدهور نحو البحث عن حلول زخرفية سهلة.

ويمكن ملاحظة هذا الانحطاط فى الأشكال من خلال لوائح مدينة بوييلا التى يتم تبريرها من خلال بعض التشاؤم بشأن اكتمال الأعمال ، كما أنها أخذت تعمل على تنظيم فتح المحلات والأعمال التى يقوم بها الفنيون والمتعلق بهذا المجال الذى أنوا الاختبار فيه.

وبعد إقرار اللوائح يتم مخالفتها على الفور وهذا ما أجبر السيد/ بارتولوميه دى مويّا - B. de Moya أمين المدينة وفنى النجارة - على القيام عام ١٦٠٥م بتقديم احتجاج أمام محكمة المكسيك؛ ذلك أن المجلس البلدى Cabildo خول لأشخاص فتح محلات - دون إجراء اختبار لهم - لفترة ستة أشهر ثم قام بعد ذلك بمدّها. وحكمت المحكمة لصالح الطائفة وأجبرت المجلس على الالتزام باللوائح.

وأدى الوضع الرسمى للطائفة إلى نوع من حماية أعمالها على يد المجلس وفى هذا المقام (وسيرا على الوضع فى بوييلا) فإن البلدية تحمى شراء أعضاء الطائفة الخشب، ولا تسمح أن يكون هناك مكان آخر غير الميدان لبيع الخشب علانية. وبعد ثلاثة أيام من وضع الخشب وإبلاغ أمين المدينة حتى يتولى بدوره إبلاغ الفنيين يمكن بيع الخشب للأفراد والبيع بالقطاعى.

هناك أيضا إجراءات حمائية للمعلمين الذين يعيشون فى المدينة مقارنة لهم بمن يأتون من خارجها حيث يطلب من القادمين أداء اختبار إذا ما كانوا متزوجين ؛ وأن يظلوا طوال شهرين تحت رعاية أحد الفنيين قبل التقدم لأداء الاختبار إذا ما كانوا عزّابا. ومع ذلك يمكن ممارسة المهنة إذا ما قدّموا وثيقة تفيد بأدائهم الاختبار ولا بد أن تكون صادرة من أى مدينة قشتالية ، وعلى القاضى أن يصدق عليها وكذلك الأمناء أمام الكاتب العمومى للمجلس.

كما تتولى الطائفة حماية حرية المنافسة فى المدينة مطالبة بالإعلان عن أية أعمال سوف تجرى هناك، وإبلاغ العمدة حتى يتسنى له إبلاغ الفنيين والإعلان عنها طوال ثلاثة أيام.

ونظرا لقلة الفنيين في التخصصات المختلفة في المدن التي كانت تنشأ خلال السنوات فقد اقتضى الأمر - فيما يتعلق بلوائح الطوائف - جمع عدد من المهن المرتبطة ببعضها داخل الطائفة وفي هذا المقام نذكر مدينة بويبلا دي لوس أنجلوس ، ففيها نجد أن كل ما عُرضَ بطريقة عمومية (والذي أشرنا إليه قبل ذلك) صحيح ، غير أن هناك استثناء هو أن الطائفة كانت تضم البنائين والنجارين ، وإذا ما كانت بعض اللوائح الأخرى تتحدث عن بعض المزايا لكل صنف من الحرفيين (مثلما هو الحال في لائحة غرناطة) حيث يمكن للفنيين في البناء تنفيذ وتأمين الأعمال الخشنة للنجارة وأداء الاختبار في الخشب المشغول دون الحاجة لقضاء وقت للتعليم الذي تنص عليه اللوائح ، ومع هذا يمنع على أي من المعلمين لكلتا المهنيتين تولى عدة مناصب فيهما في وقت واحد .

وبالنسبة لمدينة بويبلا دي لوس أنجلوس P. Los Angeles نجد أن الجمع بين المهنيتين تحت لواء واحد ينص على ضرورة وجود أمين لكل مهنة ، ويكون العمدة هو الذي يحصل على أعلى الأصوات . إلا أن الجمع بين الحرفيتين تحت لواء الرابطة لا يعنى تبادل المتخصصين ، حيث لا يسمح للبنائين والنجارين التعاقد على قيام بأعمال تخص مهنة مغايرة لم يكونوا قد أنوا الاختبار فيها .

ومن الواضح أن طائفة البنائين تظهر مستقلة ضمن لوائح مدينة المكسيك ، ورغم ذلك فإن نظم الامتحان بها تقتصر على عرض عدد كبير من أنماط العقود ، والمداخن والأرضيات ، والسلالم ، وكذلك سلسلة أخرى من الهياكل . وتخول أن يقوم كل واحد بأداء الاختبار فيما يعرفه وأن ينسب إلى الحرفة التي يمكن له ممارستها . وتسير لوائح بويبلا على نفس الخط وهو العرض العام ^(٤٥) غير أنها أكثر دقة من لوائح المكسيك حيث تساعدنا على تحديد الهياكل المستخدمة في البناء وأنماطها المختلفة . وعلينا أن نضع في الاعتبار - مع كل هذا - أنها لوائح منقولة عن لوائح إشبيلية ، الأمر الذي يحول دون القيام بتحليل بعض القضايا التي تخص المنطقة . وهنا نجد أن المعلمين في البناء لابد أن يقوموا بتشديد المنازل الرئيسية ^(٤٦) والكنائس ، والأديرة ، والجسور ، والسواقي ، والسدود . وهناك أهمية كبرى للخصائص المتعلقة بأنماط الكنائس التي

يجب أن تكون مكونة من ثلاث بلاطات توجد أعمدة فيما بينها ، ويتم تمييز المذبح الكبير من خلال عقد مدخل Total (متعامد على المحور الرئيسي للبلاطة) ، وتغطي البلاطة إما بطريق الشطف (النجارة) أو بطريق التقاطع (الأضلاع) ، ومعنى هذا أنه النموذج الإشبيلي الذي تحدثت عنه اللوائح المختلفة. وبالنسبة للأديرة يجب أن يوضع في الاعتبار طبيعة الجماعة الدينية التي تُكَلَّف به ، غير أنها عادة ما تتضمن العناصر التالية : الكنيسة ، ومقر الإقامة claustro ، والقلالي (الصومعة) ، وأماكن للنوم، وقاعة الطعام، وقاعة اجتماعات.

إلا أن هذه القواعد لم تحدد الأنماط المعمارية التي يتم تنفيذها في إسبانيا الجديدة ؛ ذلك أن انتحال التشريعات الإشبيلية يضع حولها تساؤلا كبيرا. ورغم ذلك فمن المعروف أن نمط الكنيسة وكذلك الأديرة كان مستخدما ومطبقا بصفة عامة في مدينة المكسيك رغم وجود أنماط أخرى أقل تعقيدا الأمر الذي أدى إلى انتشارها كثيرا.

ورغم كل شيء لم يكن التنظيم النقابي أمرا غاية الكمال ، فقد كان نشاطها يرتبط أساسا بعدد المعلمين - وهو عادة ما يكون قليلا - وتعداد السكان في كل مدينة . كما أن تهميش السكان الأصليين (الذين نادرا ما يعملون كتلاميذ) ^(٤٧) هو قضية ذات أهمية كبيرة في تدهور جودة الأعمال الحرفية ^(٤٨) ، فالتراخي في عملية التعليم في الورشة والذي لاحظته السيد بيجو لويث دي أريناس D. L. de Arenas في إشبيلية ^(٤٩) أصبح أمرا ملموسا في إسبانيا الجديدة، وبذلك نجد أنه سرعان ما اختفت الأعمال التي تتطلب الدقة في مجال النجارة المدججة، ولم يتبق منها في الوقت الحالي إلا القليل من النماذج ووصف لمبانٍ زالت من الوجود وفي نهاية المطاف نعرض لموضوع هام ألا وهو مصادر الخشب ، فرغم كثرة الغابات في أمريكا لم تكن تتوفر لدى كافة المدن الكميات الاحتياطية في الدائرة المحيطة بها، كما كان من الضروري وضع القواعد المنظمة . ففي لوائح مدينة كيتو التي صدرت عام ١٥٦٨م تنص على تحديد المكان الذي تُجلبُ منه الأخشاب لأغراض البناء، والمخاطر المتعلقة بالسلوك غير الأمثل لقطع الأشجار " ، يقال : إنه كان لهذه المدينة جبل أويومبتشو Oyombicho لتزويدها بالحبوب والخشب، فقد قام بعض الهنود والإسبان بقطع الأشجار بشكل غير منتظم

لدرجة أن المدينة أصبحت في وقت قصير في حاجة للخشب والحطب. ولهذا فقد صدرت الأوامر أنه اعتباراً من الآن لا يجوز لأي إسباني أو أي من أبناء البلاد القيام بقطع أشجار من هذا الجبل تصلح أخشابها لصناعة الأوتار *tirantes* ، أو المقصات، أو أي نوع من الخشب (اللهم إلا إذا كان حطباً) إلا بإذن خاص صادر عن هذا المجلس "Cabildo" (٥٠). وفي مدينة المكسيك تم تنظيم هذا الأمر اعتباراً من عام ١٥٧٩م حيث تم تحديد كميات الأخشاب القادمة من جبال محافظة شالكو *Chalco* القريبة من المدينة وذلك للحيلولة بون الإفراط (٥١). غير أن الأمر في كوتكو *Cuzco* كان ينذر بالخطر نظراً لقلة الأشجار في المنطقة المحيطة، وهذا ما نعرفه من خلال لائحة نائب الملك/ طوليبدو *Toledo* (٥٢). ويشير الفصل العاشر فيها أن نائب الملك يعمل على الالتزام الكامل بإقامة الكاتدرائية وعرض مخططها. تقول اللائحة: "إن هذه الكنيسة سوف تكون مكونة من ثلاث بلاطات، وإن المذبح الرئيسي يجب أن يكون ذا ، قبة أما المذابح الأخرى فسوف يكون سقفها من الخشب أو قباباً، وهذا حسبما يرى بشكل أفضل وألا يكون هناك دهليز خلف الكورس في الكنيسة الكبرى بل يجب أن يكون هناك كورس ، وأن يُنفق على بناء هذه الكنيسة مبلغ سبعون ألف بيزو *Peso* مخصصة لها. وعلى ذلك وبناء على ما تم عرضه فإن كلا من المجلس الكنسي ومجلس المدينة يتفقان على كل ما تم عرضه وتنفيذه في هذا الشأن" (٥٣). وهونص هام إذا ما وضعنا في الاعتبار أنه النموذج الخاص بكاتدرائيات كل من تونخا *Tunja* ، وقرطاجنة *Cartagena* ، وكورو *Coro* ، وكيكو، وتلك الكاتدرائيات الأخرى التي اختفت من أراضي إسبانيا الجديدة وتم إحلال أخرى محلها . وهو النموذج الذي يطرحه نائب الملك للكنائس الكبرى، ويتفق عليه مجلس الكنيسة ومجلس المدينة ذلك أنهما سوف يتحملان النفقات.

٢-٣ : كتب ومختصرات أعمال النجارة :

أدت التعقيدات الخاصة بتصميم الأسقف الخشبية - آنذاك - إلى وضع بعض الكتب والمذكرات التي تتناولها ورش الطوائف الحرفية لتسهيل عملية التعلم ، ورغم ذلك حظى كتاب ديجو لوبيث دي أريناس وحده بالطبع. ولحسن الحظ وصل إلينا هذا

الكتاب، وثبت نجاحه من خلال عدد الطبعات التي صدرت (٥٤). وكذلك هناك كتاب فرأى أندرس دى سان ميجل F. Andres S. Miguel الذى تكمن أهميته فى تأليفه فى إسبانيا الجديدة.

كما توجد سلسلة أخرى من النصوص التى تتحدث بشكل جانبي عن النجارة ، أو هناك بعض الملاحظات فى بعض الكتب التى تتحدث عن العمارة، وكلها تكمل الرؤية النظرية للمادة التى نتحدث عنها. وهنا لا يجب أن ننسى مخطوطات أخرى مثل مخطوطة رودريجو ألباريث R. Alvarez التى ترجع إلى عام ١٦٩٩م، فرغم أنه ينقل عن ديجو لوبث دى أريناس إلا أنه يضيف أنماطا وأفكارا خاصة به فى بعض المواضع مثل تلك الخاصة بالأفاريز التى تحمل السقف (الركاب) Arrocabes والهياكل ذات السواتر الخمسة (٥٥) .

ويجب أن نبرز الملاحظات التى دونها سباستيان دافيلا S. Dávila (نظرا لأنها غير معروفة جيدا) فى كتاب سيرليو Serlio (*) الذى طبع فى طليطلة وتناول نجارة الخشب الأبيض فى كيتو خلال الفترة بين عام ١٥٧٨م و ١٥٨٥م. ومن بين الأشكال المعروضة نجد رسما لسقف مقبب مع الملاحظات المدونة التالية: " إن الهندسة المعروفة لاستخراج المثلاث وطول الفرد Alfardas والمقاس الذى يجب أن تكون عليه ويتم تطبيق ذلك على أية قطعة. تم ذلك فى السابع والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٥٨٥م. سباستيان دافيلا ". وهذا يبرهن - ولكن بشكل منعزل - على وجود معارف فى هذه الفترة لدى محكمة كيتو. (٥٦).

وهناك نص آخر يعالج بشكل جانبي أمر نجارة الخشب الأبيض ألا وهو " فن العمارة وتطبيقها " Arte y Uso de Arquitectura لفراى لورنثو دى سان نيكولاس F. L. de S. Nicolas ، حيث يتم تحليل عدد من الموضوعات منها أنماط الخشب ووقت قطع الأخشاب ، استنادا إلى المؤلف بيتوربيو Viturbio وآخرين ، وشكل تنفيذ المثلاث

(*) هو سباستيان سيرليو المعمارى الإيطالى الذى ولد فى مدينة بولونيا (١٤٧٥ - ١٥٥٤م).

وتصنيف الهياكل (على شكل الطحانة - المساند - Pares والمقص) ونظم
التغطية (٥٧) .

ويجب أن نشير - فيما يتعلق بأنماط السقف المقبى - إلى إمكانية استخدام طبقة
من الرصاص وطبقة من القصدير Lata ، الأمر الذي يقلل من الثقل الذي يجب أن
يتحمله السقف المقبى، وكذلك الجوانب المعتادة في أمريكا في مناطق مثل وادي
المكسيك. وكان الاستخدام سيئا نظرا لقلة الأساس وطبيعة الأرض.

● مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتب العريف

لديجو لويث دي أريناس D. L. de Arena :

ينظر اليوم لشخص ديجو لويث دي أريناس من المنظور الفنى نظرة إيجابية
للافاة بعد الأبحاث التى نشرتها ماريا أنخلس تواخاس Ma A. Toxas (٥٨) حوله، فقد
ولد فى مارتشينا Marchena (إشبيلية) حوالى عام ١٥٧٩م حيث قضى مرحلة تعلمه
هناك. وفى عام ١٦٠٢م استقر به المقام فى إشبيلية. ولقد مرّ اعتبارا من هذه اللحظة
بثلاث مراحل فى حياته: أولاها: العقدان الأولان من القرن حيث تمكن من إيجاد مكان
له وسط نظام الإنتاج فى عاصمة نهر الوادى الكبير (إشبيلية) . أما فترة
العشرينيات: فقد كرّسها لكتابة النصوص النظرية، والممارسة التى اعترفت بها الطائفة
والمدينة حيث أصبح عريفا للطائفة. أما المرحلة الثالثة: فهى بين عام ١٦٢٠م وعام
١٦٤٠م (ربما توفى خلال الفترة بين عام ١٦٢٨م و ١٦٤٠م) فهى أكبر فترة حاز فيها
شهرة واعتراف الآخرين بجهد بعد نشر كتابه " مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتب
العريف " أى أن مشواره المهنى أخذ خطا صاعدا وتوفى عندما بلغ القمة (٥٩) .

وفى عام ١٦١٠م كان قد أقام ورشته فى إشبيلية ، كما وثق العديد من الأبحاث
الصغيرة سواء فى القطاع المدنى أو القطاع الدينى ، لكنه اعتبارا من عام ١٦١٢م تم
التعاقد معه على تنفيذ بعض الأعمال الكبرى التى ترجع إلى الثلث الأول للقرن السابع عشر.
فراه يقوم بتنفيذ الأسقف المقبية فى كنيسة مايرينا دي ألكور Malrena de Alcor

(١٦١٤م)، وتلك التي اختفت من مصلى سان أونورفى Onorfe فى دير سان
كليمنتى S. Clemente فى إشبيلية (١٦١٦م) ، وكنيسة دير سانتا ماريا دى لاس
بورنياس S. Ma de los dueñas (١٦١٦م) ، وكذلك مجموعة دير سانتا باولا S. Paula
(١٦١٧م - ١٦٢٠م)^(٦٠) .

تمثلت العملية الأساسية فى كنيسة مايرينا دى ألكور فى تجديد أحد أطراف
منطقة التقاطع - Crucero تحت إشراف المعلم الكبير للكنائس/ ديجو لوبث بوينو
D. L. Bueno ، وتركيب اثنين من البراطيم (الفرخ Alfaje فى غرفة حفظ المقدسات)،
وبناء سقف خشبى مقبب من طراز المسند والرباط بتشبيكة من أجل إقامة مصلى
جديد تسير على نفس المخطط القائم سلفا روساريو Rosario . وفى الوقت الحالى
ينسب إلى أريناس فقط قيامه ببناء هيكل الفراغ الأيسر المجاور لمنطقة الانتقال^(٦١) .

وتضم مجموعة سانتا باولا Sta. Paula فى إشبيلية أهم مجموعة من الأسقف
المقببة التى قام بتنفيذها ديجو لوبث دى أريناس ، ويبرز من بينها ذلك السقف
الخاص بكنيسة ذات بلاطة واحدة ومقصورة للكهنة متعددة الأضلاع لها قبة مضلعة
cruceria ، ولقد تولت تواخاس روخير Toajas Roger وصف السقف ذى المسند
والرباط بقولها: "إنه يكاد يكون عبارة عن تشبيكة مكونة من ثمانية أطراف مكشوفة
apelnazado حيث تمت تغطية المصد almizate (الجزء العلوى فى السقف الجمالونى
مربعا كان أو مستطيلا أو مثمنا) بالكامل، وكذلك ثلاث مناطق فى الجوانب وهى: نقطة
البداية الواقعة على الركاب (الإفريز الخاص بقاعدة السقف)، والخط الأوسط للفرد
alfarde ومنطقة تعشيق الفرد والأربطة (عروق مستعرضة) . أما التشبيكات فهى
واضحة للعيان وتم إنجازها بعناية شديدة، وكان ذلك ممكنا نظرا لأن وحدة التشبيكة
هى تلك المكونة من ثمانية أطراف، ومع هذا فقد طورها أريناس من خلال توليفة تجمع
بينها وبين أشكال نجمية مكونة من ثلاثة أنواع "

ويبرز ثراء هذا السقف من خلال سلسلة ضخمة مكونة من ستة عشر عنقودا من
المقربصات، منتظمة فى أربع مجموعات، اثنتان رئيسيتان مكونتان من خمس ،
وأخريان جانبيتان من ثلاث ، وفى كل واحدة منها هناك واحدة كبيرة من المقربصات

توجد فى الوسط ... ويكتمل هذا السقف بزخرفة الأوتار المعمرية (المزبوجة) Tirantes التى تتسم بجودتها العظيمة والمزخرفة بتشبيكة من ستة عشر طرفا ، لكن لها نمطين مختلفين يتواليان فى الأزواج المختلفة ، وبذلك تبرز هناك واحدة لجميع العناصر تتسم بالذكاء الشديد * (٦٢) .

ويكتمل نشاط هذا النجار فى كنيسة سانتا باولا بوضع السقف المستوى الخاص بالكورس السفلى (حيث توجد به قصاع بين العوارض) ، وكذلك سقف الكورس العلوى (المثلث فوق مثلثات كروية وله تشبيكة ومواصفات شبيها من الناحية الزخرفية بالبلاطة) . أما خارج الكنيسة فقد أقام السقف المقيبى المربع على بئر السلم Caja ، وهو مكون من براطيم limas معمرية لها دعائم ، وبذلك نجد المصدّ مكشوقاً apeinado وفى وسطه مجموعة من المقرصات . وفى عام ١٦٢٢م حدث تحول هام فى حياته حيث تولى منصب العمدة العريف فى تخصص النجارة فى إشبيلية ، وهو منصب سوف يتكرر بالنسبة له خلال عام ١٦٢٠م ، ١٦٢٣م ، ١٦٢٦م ؛ الأمر الذى جعله مجبراً على أن يطلع على إشكاليات العقارات فى المدينة ، كما سيساعده ذلك على تدبّر الأمر وتوفير الوقت لصياغة مفاهيمه النظرية .

وتحت عنوان "مختصر نجارة الخشب الأبيض وكتاب العريف " ظهر كتاب لويث دى أريناس فى إشبيلية عام ١٦٢٢م . وهو ثمرة ممارسته الفنية والمواد النظرية التى جمعها وقام بتحليلها منذ عام ١٦٩١م ، وهو العام الذى يشير إلى المخطوطة التى تتضمن بعض الرسومات وتحمل عنوان " الجزآن الأول والثانى لقواعد النجارة . أرّخه لويث دى أريناس بعام ١٦١٩م " ، وهذه المخطوطة هى ثمرة خبرته فى العمل على جمع وتأصيل القضايا الرئيسية فى مهنته بغية إعداد وتعليم الصبية . ويضم الجزء الأول الصفحات من ١ إلى ٢١ كما أن المحتوى منظم وموجّه إلى " ... شرح أساسيات نجارة التركيب بدءاً بأبسط الأمور : شكل تخطيط الخاص بالمثلثات وكيفية حساب أبعاد العناصر ، التركيب (المساند Pares ، والأربطة nudillo ، والكتل Lima ، والبندول ... إلخ) وكيفية قطع كل وحدة ، وكذلك عناصر التشبيكة التى يجب أن ترتبط ببقاى العناصر السابقة " (٦٣) .

وإذا ما كان الجزء الأول يتضمن قواعد النجارة المستخدمة آنذاك، فإننا نجد أن إنريكي نويري E. Nuere يرى أن الجزء الثاني " ... يغير فلسفة الشروح ويتحول إلى كتاب يبين من خلاله الطريقة العملية لتنفيذ الأسقف المقبية التي يقوم بها معاصروه وخاصة الهياكل المعقدة للتشبيكة (...) إنه يبذل جهده الآن في البرهنة على طريقة تنفيذ التصميم الخاص بكل هيكل، وذلك من خلال تطبيق قواعد محددة تعتمد في معظمها على ما ذكر في الجزء الأول " (٦٤) .

ويجب أن نشير إلى دقة الرسومات التي تتضمنها هذه المخطوطات الأولى، حيث تتضمن أشكالاً من مناظير مختلفة وعلى مقاسات تهيئ للموكلين بالتنفيذ رؤية صورة المنتج النهائي قبل البدء في التنفيذ وإدخال التعديلات المطلوبة . كما أن وجود أشكال منقولة عن كتاب سيرليو Serlio وبيجونولا Pignola تجعلنا نتصور حجم المعارف والوعي الثقافي الذي كان عليهما ديجو لوبث دي أريناس .

والنص المطبوع والمرتب الذي ظهر عام ١٦٢٣م يختلف بوضوح عن المخطوطة المشار إليها سابقاً ، حيث يقلل عدد الأشكال بشكل ملموس؛ وهذا يرجع إلى التكلفة الاقتصادية العالية ولقلة الإمكانيات الفنية في الطباعة (Xilografía) حيث أسهمت في تقليل حجم الأشكال بصورة واضحة وكذلك الأمر بالنسبة لجودتها ودقتها .

وتنقسم طبعة عام ١٦٢٣م إلى جزءين حيث نجد ٢١ فصلاً تتناول " موجز نجارة الخشب الأبيض، أما الأحد عشر فصلاً الباقية فتتناول كتاب العريف . وإذا ما اتخذنا المنهج التعليمي والترتيبي ابتداءً بالقضايا الأساسية في المهنة وانتهاءً بأكثر الأمور تعقيداً، يمكننا أن نقسم الجزء الخاص بنجارة الخشب الأبيض إلى الموضوعات والبنود التالية طبقاً لما طرحه ماريّا أنخلس تواخاس (٦٥) :

- ١- حول المثلثات الأساسية : تحليل، وجودة، وكيفية عمله (الفصل الأول)
- ٢- بنية السقف ذي المسند، والرباط، والمثلثات الخاصة بالتشبيكة (من الفصل الثاني وحتى الفصل السادس) (٦٦) .

٣ - هياكل الخشبية التى فى أعلى الجمالون Limabordon (من السابع وحتى الثانى عشر) .

٤ - هياكل البراطيم Limas المعمرية : هياكل ذات تشبيكة (الفصول من الثالث عشر وحتى السادس عشر) .

٥ - المقربصات (فصلان السابع عشر والثامن عشر) .

٦ - الهياكل التى على شكل قباب وموضوعات تكميلية أخرى تتعلق ب : المقياس، والمخططات، والنماذج، والمساطر العليا والسفلى، والقطع، والعناصر المنحنية، وكيفية التوصل إليها (من التاسع عشر وحتى الحادى والعشرين) .

أما الجزء الثانى من الكتاب فيتضمن " كتاب العريف " حيث يحتوى على مواد مختلفة تتعلق باختصاصات العريف (التي تقوم على معارف هندسية ورياضية دقيقة)، وهى وظيفة يعمل على المطالبة بتوليها انطلاقا من نشاطه، ويدعمها بالقضايا العملية يوما بعد يوم، ويفصلها عن المضمون الذى يوجد فى اللوائح . ويمكن تبويب هذا الجزء على النحو التالى : -

١ - " خطاب على شكل حوار " (الفصل الثانى والعشرون) .

٢ - كتاب الجزء الخاص بالهندسة الضرورية للمعلم والعريف " (الفصلان الثالث والعشرون والرابع والعشرون) .

٣ - " شرح الضرائب من أجل التتمين " (الجداول والأمثلة العملية لحسابها) (الفصل الخامس والعشرون) .

٤ - " كتاب الكيل " (من السادس والعشرين وحتى الثامن والعشرين)

٥ - " كتاب الساعات " (من التاسع والعشرين وحتى الثانى والثلاثين)

وتم تقديم الطبعة الأولى أمام مجلس مدينة إشبيلية فى السابع من سبتمبر عام ١٦٣٢م، وبدأ بعده حوار عميق أدى إلى إدخال تعديل على اللوائح بعد ذلك بعامين

وخاصة فيما يتعلق بشخص العريف، وابتداءً من ذلك التاريخ نجد أن عملية تولي منصب العمدة العريف في ميدان البناء والنجارة في إشبيلية لابد أن تتضمن الإشارة إلى القواعد الجديدة التي تم إقرارها " طبقا للكتاب والحواشي التي أوردها ديغو لويث دي أريناس " (٦٧) .

• فرأى أندرس دي سان ميغل وإسهامه النظري في نجارة الخشب الأبيض:

انضم فرأى أندرس دي سان ميغل F.A.de s. Miguel إلى جماعة الكرمليات الحافيات في مدينة المكسيك في الرابع والعشرين من سبتمبر عام ١٦٠٠م Orden de Carmelitas Descalzos (٦٨) ، وإذا ما كان لنا أن نقبل بأنه ولد في " مدينة سيدونيا " Medina Sidonea عام ١٥٧٧م ، فقد كان عمره عندما انضم إلى الجماعة الدينية المذكورة ثلاثة وعشرين عاما . وقام بأول رحلة له لأمريكا عام ١٥٩٢م عندما كاد أن يبلغ مرحلة اليقظة وعانى مجموعة من المتاعب على ظهر السفينة " سانتا ماريا دي لاميرثيد " S.Ma. de la Merced حيث سردها فرأى أغسطين دي لامادري دي ديوس F.A.de la M. de Dios (٦٩) . ثم عاد إلى إسبانيا واستعد للرحيل إلى أمريكا مرة أخرى عام ١٥٩٦م ، لكن رحلته تأخرت نظرا للهجوم الذي قام به الإنجليز على ميناء قادش . وخلال الفترة بين التاريخ السابق وعام ١٦٠٠م اختفت أحداث سيرته، ولابد أنه قام برحلته إلى المكسيك خلال الفترة المذكورة حيث نجده هناك مع بداية القرن السابع عشر .

والسبب في رسم هذه الخطوط البسيطة عن حياته هو أنها تخدمنا في باب البحث عن الفترة التي تدرب فيها طبقا لما توضحه أعماله، وخاصة تلك المعارف المتعلقة بالنجارة والتي تتطلب تدريباً حريفاً يمتد عدة سنوات . وإذا ما أخذنا في الاعتبار إسهامه في تصريف المياه في العاصمة المكسيكية وتنفيذ عدة أديرة تابعة للجماعة الدينية فمن البديهي أنه كان مُعْتَرَفًا به كمهندس معماري على الأقل . كما أسهم في إقامة مبنى مخصص لـ Santo Desierto de Cuajimalpa (سانتوديثرتوا دي

كواخيمالب) ، ودير سان سباستيان فى المكسيك ، وكوليج سان أنخل ، والأديرة التالية : كيريتارو Queretaro ، وثيلايا Celaya ، وبلد الوليد ، وسلباتيرا Salvatierra .

وعلىنا أن نقر بأنه نظرا لعدم انتظام حياته قبل الانخراط فى صفوف الجماعة الدينية ما كان ليتمكن من تدريب وتعليم نفسه على يد معلم فى فنون النجارة ، وربما أكمل مراحل إعدادة ليكون مهندسا فى إسبانيا الجديدة ، ولا يجب أن ننسى ميل الجماعات الدينية فى تلك الفترة لعمليات التشييد .

ولا تعتبر مخطوطة فراى أندرس عملا منهجيا منظما ومرتبيا بل هى عبارة عن خليط من المواد التى يصعب ربطها ببعضها ، وقد تم تحريرها على فترات مختلفة . ولقد جمع بايث Báez الموضوعات التى تضمنها فى ثلاثة أبواب: أولها: تلك التى تتعلق بما كتبه بشأن هيكل سليمان، وبعض المعابد فى بيرو، والقواعد الخاصة ببناء الكنائس الخاصة بالطائفة التى ينتسب إليها . أما الباب الثانى: فهو من وجهة نظرنا - طبقا لما يشير بايث - أكثر إثارة للاهتمام؛ ذلك أنه ينحصر فى الجانب التقنى ويضم كافة ما يتعلق بالعمارة والرياضة وبعض التقارير الخاصة بتصريف مياه المدينة والكتب الخاصة بالمياه ومجارى العيون (جسور المياه) acueductos والطمبات . وهو باب فى مجمله يتحدث عن الهيدروليكية (علم المياه) . ويلاحظ أنه يُدرج فى هذا الباب رحلته على متن الباخرة سانتا ماريا دى لاميرثيد حيث لم يتمكن من الحفاظ على اتزانه حيث وقع ، وكذلك بركات مريم العذراء فى حسابات الأرقام ، ومختصر حول البرقوق والمشمش أتى فى نهاية الكتاب - (٧٠) .

وابتداءً من صفحة ٧٢ وحتى ٩٢ نجد الجزء المخصص لنجارة الخشب الأبيض . ولقد أشرنا قبل ذلك إلى أن إنريكي نویری أعد دراسة عن " كتاب النجارة " لديجو لوبث دى أريناس ؛ كما أنه تولى إجراء دراسة مشابهة عن فراى أندرس ، وقد أسهم فى توضيح بنود دراسته من خلال الأشكال، ومن خلال نظام عمل نجارة التشبيكة - (٧١) .

وسيراً على ما قال به نویری Nuere فإن الكتاب الصغير ينقسم إلى أحد عشر فصلا :

- ١ - وصف العناصر المكونة للتشبيكة ذات الثمانية أطراف وطريقة تصميمها .
- ٢ - تطوير تخطيط هيكل مربع ذى كتلة Lima معمرية وذى تشبيكة مكونة من ثمانية فى كل المصدر والسواتر .
- ٣ - وضع التشبيكة على الهيكل . ويوضح نويرى بجلاء : بأن المشاكل المتعلقة بإبداع العينات أو المخططات وتلك الخاصة بتطبيق التشبيكة على الخشب كانت مختلفة تماما كما أن فراى أندرس أوضحها بجلاء . ويضم هذا الفصل ما يجب أن يعرفه النجار الذى يريد تطبيق التشبيكة على الهيكل ^(٧٢) . وينتهى الفصل بوصف مثلثات الهيكل الخشبي للسقف .
- ٤ - تخطيط هيكل مكون من خمسة سواتر ، وهنا نجده يشرح المثلثات الضرورية لكل جزء من الأجزاء ، ويقوم بإجراء تحليل محدد لهذا الصنف من الأسقف المقبية (ومنها الشكل الجرسى للكتل Limas) .
- ٥ - يشرح كيفية استخراج مختلف أنواع مثلثات التركيب، والهيكل الخشبية، والمثلثة albanécares ، وقواعد coces للكتل . وينطلق من مفاهيمه الهندسية عندما يشير إلى أن المخطط الهندسى يمكن عمله بالمسطرة، والفرجار، والزاوية (المثلث Escuadra)، والمنقلة Saltarregla . ثم ينتقل إلى تحليل المثلثات الأكثر شيوعا فى ميدان النجارة .
- ٦ - يشرح بنية الركاب (إفريز قاعدة السقف) .
- ٧ - يقوم بوضع مخطط لهيكل تشبيكة من ثمانية أطراف ، مربعا وموجودا فى المصدر، ومكونا من ثمانية أطراف فى الجزء الرئيسى والأسفل ، والأمر الذى يجعله مكونا من خمسة سواتر .
- ٨ - يخصص هذا الجزء لما يسمى بـ Taravea المكونة من عشرة . وهو مصطلح غير واضح المعنى حتى عندما قارنه نويرى بالمخطوطة التى ألفها لويث دى أريناس ، ويمكن أن يعنى الإشارة إلى جزء من مخطط ما أو طريقة ربط دوائر التشبيكة الخاصة بتكوين ما . ومع هذا لم نتبين بعد المعنى الحقيقى له ^(٧٣) .

ومن الهام في هذا الفصل ظهور المصطلحات الكاملة لأجزاء التشبيكة ، h?ildo , bo- quilla , asplla , Caudillejo , cestadillo .

٩ - تنفيذ المصدر المثلث والخاص بهيكل مثلث له سواتر .

١٠ - قواعد لعناقيد المقربصات ، وهذا الجزء هام للغاية من حيث المصطلحات المستخدمة حيث يزودنا بأسماء الموشورات Prismas أو الدراجة adaraja (طوبة بارزة للربط) والتي تستخدم في العناقيد (dumbaque Jaira medio Cuadrado Conza) كما يشرح كيفية بناء العنقود.

١١ - مخطط سقف مقبى عبارة عن قبة نصف اسطوانية . وقد أصاب نویری عندما أشار إلى أن هذا النمط من الأسقف كان قاصرا على أعلى درجات التخصص في طائفة النجارين وهي درجة المهندسين . ونظرا لعدم وجود نماذج منفذة من هذا النمط ولتعقيداته يرى أنه لكي يتم الحصول على الشهادة المذكورة يكفي معرفة الخطوات الهندسية التي تحدث عنها فراي أندرس (٧٤) . إلا أنه يشرح باستفاضة نظام التنفيذ الخاص بما يطلق عليه سقف مقبى على شكل نصف قسبة (نصف اسطوانية) حيث لها " شكل يشبه القبة الموجودة في ركن مقر الإقامة claustro المكونة من تداخل نصفين قبيين بعد تعديل مسارهما بزاوية ٩٠ درجة ولها منابت في الجوانب القابلة لمربع " (٧٥) .

وإذا ما كان لنا أن نعتمد على الوثائق التي نعرفها في الوقت الحالي فإن فراي أندرس مارس عمله كمهندس معماري في تنفيذ مجموعة من الإنشاءات. إلا أنه لا تتوفر لدينا أية أخبار عن ممارسته لمهنة النجارة ، وهنا يكتسب تعليق إنريكي نویری أهميته بالنسبة للبند السادس من مؤلف فراي أندرس . ففي هذا الفصل نجد أنه يقوم بتفصيل بنية الركاب (الإفريز) ثم ينتقل إلى شرح كيفية الوصول إلى قاعدة الكتلة Lima ، حيث يهيئ هذا الجزء الأخير الأمر الذي نشعر إزاءه " بالمفاجأة عندما يستعين بالكتلة Lima بعد إعمال اليد فيها تمهيدا للوصول إلى القاعدة Coz ، بينما يمكن الوصول إلى هذه القاعدة بشكل مباشر وأكثر دقة من العلاقات بين المثلاث ،

وهذا ما يؤكد لى - يقول نويرة - : إن فراى أندرس لم يمارس مهنة التجارة إلا قليلا وإن النص الذى تلقيناه عنه يميل إلى كونه بحثا علميا أكثر منه ملخصا يعكس خبرة ممارسة المهنة .^(٧٦)

وإذا ما كان الأمر كذلك فكيف لنا أن نعلل معارفه فى ميدان التجارة وخاصة إذا ما عرفنا أنه قد ركب البحر متوجها إلى أمريكا وهو فى الخامسة عشر من العمر ، وعندما بلغ الثالثة والعشرين أصبح عضوا فى جماعة الكرمليات الحافيات ؟ . ربما كان تفسير ذلك يكمن فى الجو الفنى الذى عاش فيه مؤلفنا^(٧٧) .

والوضع الذى عليه فراى أندرس فى دائرة الحوار الفنى والمعماري آنذاك فى مدينة المكسيك يدفعنا إلى التفكير بأن مهمته كانت جمع المعارف الخاصة به وبالمثقفين من معاصريه فعلى سبيل المثال يظهر فى إطار العمل الجماعى لطائفة الكرمل تصميم وقّع عليه أندرس دى لا كونشكا A.de la Concha^(٧٨) ، الأمر الذى يسير فى هذا الخط الخاص بجمع المعارف .

يمكننا أن نجد شخصية أخرى كانت تعيش فى المدينة عاصمة نيابة المملكة وهو خوان بيريث دى سوتو J.P.de soto ، والمعروف بأنه معلم نجار يعمل فى المشروعات الهامة كما كان والد ملتشور بيريث دى سوتو M.P.de Soto^(٧٩) المعلم الكبير الذى أشرف على إقامة كاتدرائية مدينة المكسيك ، والذى عانى خلال منتصف القرن السابع عشر مناهضة محاكم التفتيش حيث صودرت مكتبته . وتساعدنا هذه الأحداث الأليمة على معرفة محتوى المكتبة حيث نعصر على كتاب لوبيث دى أريناس ، وكذلك على الكتب الأساسية فى نظرية العمارة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وكل هذا يجعلنا نميل إلى أن هذا المؤلف أمكنه أن يرث عن والده بعض تلك الكتب . إذن نحن أمام دائرة من الأشخاص الذين يعرفون الموضوعات الخاصة بنجارة الخشب الأبيض وأسرارها . وليس من الصعب الافتراض بأن من أشرف على تنفيذ وتصميم سقف مستشفى يسوع Jesus وتضمن العقد الخاص بذلك الكثير من المصطلحات الدقيقة ، ومن قام بتصميم هيكل سقف كنيسة الكارمن Carmen ، ليس إلا المعلم فراى أندرس دى سان ميغل ، أو بشكل آخر مؤلف المختصر التعليمى الذى كان لدى فراى أندرس

كمذكرة عمل للبدء في ممارسة هذا الفن، أما الكتاب فهو من تأليف بيريث دي سوتو، أو بمقولة أخرى هو نوع من اشتقاق المعرفة التي يحصل عليها فراي أندرس تحت وصايته ، ثم قام بكتابة النص بعد ذلك ، وحتى نتمكن من البرهنة على هذه النظرية نشير إلى أنه في الوقت الذي كان يعيش فيه لوبث دي أريناس في إسبانيا الجديدة - أو قبله بقليل - كانت توجد مجموعة من النجارين المتخصصين في الخشب الأبيض، حيث يقومون بتصميم وتنفيذ الهياكل الخاصة بالتشبيكات، كما كانت لديهم القدرة على الحديث عنها من الناحية النظرية من خلال النصوص ورسم الأشكال (٨٠) .

وإيجازاً لما سبق نقول بأن هناك احتمال كبير أننا أمام خليط من التأملات النظرية - وليس أمام عمل أصيل يتحدث عن نجارة الخشب الأبيض - وأن هذا العمل كاف يتناقله النجارون في إسبانيا الجديدة وظل حتى اليوم بفضل ما يتضمنه من صنوف المعارف التي جمعها فراي أندرس دي سان ميغل ، ونشير إلى إمكانية مساهمته في تحرير النص لكنه ليس الوحيد في تأليفه . والدليل على ذلك هو الرسم الذي يحمل توقيع أندرس دي لاكونشا والذي يتضمنه الكتاب .

الهوامش

- F. Valladar, Las Ordenanzas de Granada y el "arte nuevo", pág. 347. (١)
- Cfr. P. Buchbinder, Maestros y aprendices: estudio de una relación social (٢) de producción (España, siglos XV-XVIII).
- F. Marías, El largo siglo XVI, pág. 467 y L. Tramoyeres Blasco, Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia, pág. 119.
- Cfr. R. Cómez Ramos, El Libro del Peso de los Alarifes, págs. 255-267 y (٤) Arquitectura Alfonsí, págs. 69-80.
- En el caso de Zaragoza estas funciones estaban repartidas entre el Veedor (٥) de Muros y Carreras y los maestros de ciudad, cfr. M. I. Falcón Pérez, Organización municipal de Zaragoza en el siglo XV, págs. 259-267
- R. Cómez Ramos, Arquitectura Alfonsí pág. 75. (٦)
- También sería copiado El Libro del Peso de los Alarifes para Córdoba en (٧) 1503, cfr. R. Cómez Ramos, El Libro del Peso de los Alarifes, pág. 260.
- R. Cómez Ramos, Arquitectura Alfonsí, págs. 69-91. (٨)
- L. Seco de Lucena, Origen islámico de los gremios, pág. 854. (٩)
- (١٠) كان هناك أيضا مجموعة من النجارين المتخصصين في صناعة المراكب والسفن، وكانت لهم طائفة خاصة بهم. ورغم هذا نفترض وجود تبادل للمعلومات، وخاصة فيما يتعلق بالهياكل الدائرية. انظر ج. بوكليس باوتستا "نجارة الخشب الأبيض في العمارة الدينية في إشبيلية ص ٤٧
- M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Trata (١١) dista en la Sevilla del siglo XVII, pág. 26.
- Ordenanzas de Sevilla, fol. 147 v. (١٢)
- Sobre las Ordenanzas de Granada, cfr. R. López Guzmán, Tradición y (١٣) Clasicismo en la Granada del siglo XVI, págs. 307-315, y M. Capel Margarito, Mudéjares

granadinos en los oficios de la madera. La Ordenanza de carpinteros, págs. 153-162.

P.J. Arroyal Espigares y M. T. Martín Palma, Ordenanzas del Concejo de (١٤) Málaga, pág. 127.

Ibidem, pág. 128. (١٥)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 148 v.-149 r. (١٦)

M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas..., págs 29-30. (١٧)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 148 r. (١٨)

L. Tramoyeres Blasco, op. cit., pág. 182. (١٩)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 149 r. (٢٠)

Ibidem, fol. 148 r. (٢١)

C Gómez Urdáñez, Arquitectura Civil en siglo XVI, tomo II, pág. 305. (٢٢)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 147 v. (٢٣)

P. J. Arroyal Espigares y M. T. Martín Palma, op. cit., pág. 133 y M. D. (٢٤) Aguilar García, Málaga: (1487-1550). Arquitectura y Ciudad, pág. 210.

Ordenanzas de Sevilla, fol. 151 r. (٢٥)

C. Gómez Urdáñez, op. cit , pág. 283. (٢٦)

Cfr. M. L. Ledesma Rubio, Estudios sobre mudéjares en Aragón, pág. 48. (٢٧)

وبالنسبة لتكوين هذه الطوائف التي تضم البنائين، والجصاصين، والنجارين يمكن الخروج بنتيجة تقول بأن نظام العمل يكمن في قيام أحد المعلمين بالتعاقد على إكمال المنشأة انظر في هذا المقام . جونتالو بورأس جواليس في : الفن المدجن ص ١٤٦ - ١٥٠ م .

Ordenanzas de Sevilla fol . 151 r (٢٨)

(٢٩) نفس المصدر fol . 150 r

(٣٠) نفس المصدر .

(٣١) نفس المصدر fol 150 v . ' fol 150 r

(٣٢) نفس المصدر fol . 150 r

(٢٢) نفس المصدر r. 162 fol.

P. J. Arroyal Espigares y m. T. Martín pa lma, op. Cit., pág. 232. (٢٤)

Ordenanzas de Sevilla, fol. 131 v. (٢٥)

Cfr. R. Gutiérrez, Arquitectura Colonial. Teoría y Praxis. (٢٦)

F. Quiroz Chueca, Las ordenanzas de gremios de Lima XVI-XVIII, pág. (٢٧)
XXXII.

Ibíd., pág. XXXIII-XXXIV. (٢٨)

Cfr. F. Barrio Lorenzo, Ordenanzas de los Gremios de Nueva Espana y M. (٢٩)
C. Maquívar, El imaginero novohispano y su obra, págs. 135-148.

Ordenanzas de Carpintería y Albanilería de esta ciudad de Los Angeles, (٤٠)
Archivo del Ayuntamiento de Puebla, Libro 1-1 1 v cfr. J. A. Terán Bonilla, La forma-
ción del grmio de albanilería de la ciudad de Puebla, en el siglo XVI y sus ordena-
nanzas, págs. 13-17.

F. Santiago Cruz, Las Artes y Los Gremios en la Nueva espana, pág. 74.(٤١)

(٤٢) وفي حالة بلدة Puella فإذا ما أخذنا في الاعتبار العلاقة الحميمة بين طوائف النجارين والبنائين
فمن المفترض أن الشخص الذي يؤدي اختباراً في كلتا المهنتين في نفس اليوم ليس عليه أن يسدد أكثر من
رسم امتحان واحد . أما إذا استمر الاختبار ليومين فعليه أن يسدد رسوم اختبارين .

(٤٣) يجب الأخذ في الاعتبار أن مخطوطة لوائح النجارين في مدينة المكسيك تحدد ستة أعوام وهي
فترة ألغاهما القاضي Villalovos . ومعنى هذا أن القرار المتخذ هو قرار ذو طبيعة سياسية للمسارعة في
زيادة أعداد الطائفة . انظر P. 138 Cfr . M. C. Maquiar El imaginero novohispano y su obra, P. 138
y 148

Ordenanzas de sevilla fol. 148.44. (٤٤)

(٤٥) ورغم التعميم الذي تحدثنا عنه يمكننا الإشارة إلى حالة بلدة بويبلا. والدالة على وجود طوائف
مختلفة - لها حق إجراء الاختبار، ففي ميدان البناء هناك أكثر من فرع (...).

(٤٦) كان المنزل يتكون من العناصر التالية الميدان والواجهة. أما المنزل الرئيسي فيتكون من هالات،
وحجرات، ودهاليز، وصحن، واستقبالات ويمكن أن يضاف في كلتا الحالتين السابقتين كل تلك العناصر التي
يرغبها صاحب العلاقة .

(٤٧) ومع ذلك ففي حالة مدينة كوتكو نعرف أن في "طائفة النجارين" كان الفنيون ينقسمون إلى أبناء

البلاد والإسبان ولا يعنى هذا تحديد درجة المهارة. كما أن نائب الملك/ مندوبًا كان يطالب بأن يكون هناك فنيون من أبناء البلاد الأصليين. كما كان هناك قانون صادر عن الملك كارلوس الثاني يعترف بوجود فنيين من أبناء البلاد الأصليين. انظر M. C. Maquiver: el imaginero novohispano y su obra p. 44. كذلك في (الكتاب السادس، الفصل الخامس، قانون رقم ١١) Las Leyes de indias .

Cfr. G. Kubler, Arquitectura Mexicana del siglo XVI, págs. 154-156. (٤٨)

M. Gómez-Moreno, Primera y Segunda parte de Las reglas de carpintería (٤٩) hecho por Diego López de Arenas en este año de IVDCVIII, págs. 13-14.

Fr. Domínguez Compañy, Ordenanzas Municipales Hispanoamericanas, (٥٠) págs. 101-102.

Cfr. Ordenanzas del trabajo, siglos XVI y XVII, págs. 75-76. (٥١)

Fr. Domínguez Compañy, op. cit., pág. 145. (٥٢)

Ibidem, pág. 159. (٥٢)

Cfr. M. A. Toajas Roger (ed.), Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes, págs. 63-64. (٥٤)

Cfr. G. Duclós Bautista, op. cit., págs. 110-122. (٥٥)

(٥٦) عُنِيَ على النص في المكتبة الوطنية في بوغوتا، وقام بذلك رامون جوتيرث وألبرتو كورادين ويربط الأول هذا التراكم بين عمارة المانيريزم لسيرليو وبين لوحات سباستيان رابيللا على اعتبار أن هذا الأخير هو الذي أشرف على بناء كنيسة سان فرانسيسكو في كيتو. انظر ر. جوتيرث، وينوالس في "سان فرانسيسكو دي كيتو" من ٢٦-٢٨.

Cfr. Fray Laurencio San Nicolás, Arte y uso de Architectura, capítulos 46, (٥٧) 47, 48 y 49.

Entre ellos señalaremos: M. A. Toajas Rogar, Datos documentales para la (٥٨) biografía de Diego López de Arenas, págs. 279-283; Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII y Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Estudio preliminar, págs. 19-64.

Cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y (٥٩) Tratadista en la Sevilla del siglo XVII, págs. 85-90.

Ibidem, págs. 122-126. (٦٠)

Ibíd., págs. 119-121. (VI)

Ibíd., pág. 127. (VI)

M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Estudio preliminar, pág. 42.

E. Nuere, La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas, pág. 44.

Cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII, págs. 221-222.

M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Estudio preliminar, pág. 49.

Ibíd., pág. 54. Sobre posteriores ediciones y fortuna crítica de la obra de Arenas, cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII, págs. 249-265 y Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Estudio preliminar págs. 53-61.

Para el estudio de Fray Andrés de San Miguel, cfr. E. Báez Macías, Obras de Fray Andrés de San Miguel; M. Toussaint, Fray Andrés de San Miguel, Arquitecto de la Nueva España y A. Bonet Correa, Las iglesias y conventos de los carmelitas en México y Fray Andrés de San Miguel.

A. Madre de Dios, Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano, págs. 382-389.

E. Báez, op. cit., pág. 58. (V)

E. Nuere, La carpintería de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel.

Ibíd., pág. 125. (VI)

Ibíd., págs. 235 y 239 (VI)

Ibíd., pág. 286. (VI)

Ibíd., pág. 288. (VI)

Ibíd., págs. 196-197. (VI)

Cfr. R. López Guzmán et al., *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, págs. 59-63.

E. Báez, op. cit., lám. LXVII. (٧٨)

Marqués de San Francisco. *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, págs. 5-48. (٧٩)

(٨٠) وفيما يتعلق باحتمال أن يكون خوان بيريث دي سوتو هو المؤلف، نود التنكير بأن ديجو دي أريناس هو واحد من المؤلفين الذين يذكرونهم في كتبهم حيث يشير فيه إلى نص لبدر دي سوتو، وذلك في مقدمة المخطوطة التي ترجع إلى عام ١٦١٩م (انظر م أ. تواخاس روخير " الكتاب المختصر في نجارة الخشب الأبيض... " ص ٥٢ . ويظهر هذا الاسم ضمن مجموعة من النجارين الذين تسوق أسمائهم كآمن فراجا. ويتحدد المكان والزمان بالقرن السابع عشر وإشبيلية عام ١٦١٧م، ومن الهام معرفة ما إذا كانت هناك علاقة بين بدر سوتو (كنجار ومنظر) وأسرة سوتو التي تعمل في المكسيك خلال ثلاثينيات القرن السابع عشر التي ثبت أن لديها نسخة من مخطوطة ديجو دي أريناس.

الفصل الثالث

المواد المستخدمة ، والتقنيات والزخرفة

٣ - ١ : مدخل :

في بحث يتعلق بالإطار العام " للانعقاد الثالث للقاء الدولي حول الفن المدجن، في مدينة ترويل (١٩٨٤م)، تولى جونتالو بورأس تحليل المواد والتقنيات ونظام العمل، مستخدماً هذه العناصر كمقاييس لتحديد ماهية الفن المدجن^(١) . وكان هذا العرض العام بمثابة الخطوة الأولى أمام أربعة من الأبحاث الأخرى التي تتحدث بشكل محدد عن الأجر، والجص، والسيراميك، والخشب. وقد أدت الحاجة إلى التقسيم والتصنيف لتناول حقل معين بالدراسة، أو فهم المشكلة فهما موضوعياً إلى أن نركز جهودنا في بعض المواد. وهذه المواد رغم إنها غير قاصرة على هذا الفن إلا إنها حظيت بتطوير خاص فيه. وعلى ذلك فنحن مع بورأس عندما يعتبر " أن المواد المستخدمة في الفن المدجن والتقنيات الخاصة بالعمل لا يمكن النظر إليها بشكل منفصل، بل من خلال نظرة شاملة تضم النظام بأسره، بحيث يضيف إليها بعداً جمالياً جديداً يُشار إليه هنا على أنه نظام العمل المدجن، وهو بذلك يشكل المنظور الحقيقي لمعرفة سمات عمل من أعمال الفن المدجن^(٢) . ومما لا شك فيه أنه من الضروري أن يؤدي وجود مواد وتقنيات عمل إلى نتائج ذات طبيعة جمالية. والافتراض الذي سوف نطرحه وندافع عنه هنا هو أن تلك النتائج الفنية يتم التوصل إليها (بعد مرحلة مطولة من انتقاء المادة والتقنية) عندما يحدث تكامل بين المواد وتقنيات العمل في إطار نظام فني^(٣) . ونظام العمل هذا الذي يطلق عليه "manobra" قد تولى بورأس دراسته وتعريفه

واستند في بحثه على الوثائق التي نشرها أوبيديو كويّا استيبان ، Ovidio Cuella E. ،
والخاصة ببناء كنيسة سان بدرو مارتير في قلعة أيوب (S. P. Martír (Calatayud) ^(٤) .
أما العريف فكان اسمه محمد رامى ولا بد أنه هو الذى وضع المخططات وقدر كميات
المواد اللازمة وتكلفة الأيدي العاملة قبل البدء فى التنفيذ ، كما كان ممكنا قيامه بتحديد
ثلاث مراحل للعمل : وضع الأساس ، والبناء بالأجر ، والتلميع (الجص) . ويدير المعلم
نشاط مختلف المتخصصين ونشاطه هو (كشخص يعرف كافة التقنيات) ، يتمثل فى
التدخل وخاصة فى المرحلة المعقدة التى تتطلب حلولاً عملية محددة (مثل قوالب خاصة
للأجر الذى يستخدم فى بناء الأضلاع ، وكذلك العدد الخاصة لورشة الألباستر .. إلخ)
أى "أن المواد والتقنيات والأشكال الخاصة بمبنى مدجن تشكل كلا واحدا نطلق عليه
نظام عمل الفن المدجن" ^(٥) .

ومن خلال هذه المقاييس الموحدة (وأخذاً فى الاعتبار أن كل المواد الممكنة قد
استخدمت فى المنشآت المدجنة) ، فإننا نركز جهدنا فى تلك التى كانت لها سمات
محددة وتطورت بشكل واضح فى الإنشاءات ، وهنا أُلح على أنه رغم قيامنا بتحليل
أربع من المواد المستخدمة (وهى: الجص ، والسيراميك ، والأجر ، والخشب) فقد
ظهرت فى كل مكان مواد أخرى كانت لها علاقة بالعمارة التقليدية المحلية . وفى أرغن
- على سبيل المثال - نرى وجود الألباستر حيث يظهر فى الجعفرية ^(٦) . وفى تيرا
دى كامبوس Tierra de Campos نرى القراب المدقوق (الطابية) Tapial هو المادة
الأكثر شيوعاً ^(٧) . وفى إقليم الأندلس نجد الحجر وقد ظهر فى كثير من المنشآت
كنوع من عدم نسيان عصر الخلافة الملىء الثراء (واجهات بعض الكنائس مثل سان
ميجل فى قرطبة وكنيسة لوسال Losal بالقرب من أوبيدا (أبدة) (Úbeda) ، ويندرج
الأمر على واجهات بعض القصور مثل قصر السيد بدرو فى إشبيلية ، أو قصر
أستوديا Astudilla و تورديسياس Tordesillas ، أضيف إلى ما سبق اللجوء إلى إعادة
استخدام بعض المواد التى كانت فى منشآت أخرى ، والتى تتمثل أساساً فى الدعامات
الحجرية ، وكل هذه هى من الأمور الأساسية التى نراها فى العمارة المدجنة.

٣-٢ : الجص :

يمكننا أن نعثر على استخدامات للجص كمادة بناء في كافة الأعمال المدججة المتعلقة بالزخرفة ، والأسقف ، وكذلك الأرضيات على أساس قيامه بوظيفة الربط في أعمال البناء سواء كانت المادة المستخدمة هي الدبش أو الطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية)^(٨) . ويرجع ذلك إلى كثرة الجص في أنحاء شبه جزيرة أيبيريا وإلى الصفات التي يتمتع بها كمادة ، وهي التي حددتها ماريا إيزابيل ألباريث ثامورا Ma Alvarez Zamora .^(٩) في الآتي: قلة التكلفة ، والمقاومة ، والمرونة^(٩) . ويمكن تحسين عملية تشطيبه من خلال الألوان والتلميع أو دهانه بالزيت. وما يهمنا هنا هو النظر إليه كمادة زخرفية يمكنها التعبير عن مختلف الموضوعات المتعلقة بالفن المدجن^(١٠) .

ويمكن الافتراض بأن الجص (يسمى Aljez في أرغن) كان مادة أدخلها المسلمون إلى شبه جزيرة أيبيريا وترجع أصوله إلى المشرق، وربما كانت إيران هي الأصل، وقد انتشر مصاحباً الموضوعات الزخرفية الساسانية ابتداءً من عصر الخلافة الأموية^(١١) . وكان استخدامه شائعاً خلال الحكم الإسلامي في الأندلس ، ثم زاد في عصر ملوك الطوائف. ويمكننا أن نبرز في هذا المقام ما تم تنفيذه في الجعفرية بسرقسطة ، وهي إنجازات تعتبر في بؤرة ازدهار مدرسة الزخارف الجصية المدججة في أرغن^(١٢) .

والتقنيات المستخدمة في أعمال الجص هي الحفر أو تقنية السكين ، وتقنية القالب. ويعد ذلك يمكن دهانه بالألوان أو إعطاؤه اللون الذهبي وبذلك نرى ثراءً لونياً مهماً ورائعاً. وسيراً على ما يقول به جورج ميشيل George Michell فإن أولى تلك التقنيات قد إنتشرت في العالم الإسلامي، كما أن مراحلها صعبة ، ذلك أنها تتطلب عاملاً يقوم بالنخل وآخر لإعداد العجينة التي تظل طرية طوال فترة طويلة، وبذلك يتم القضاء على جفافه السريع ويمكن قولبته وتشكيله طوال عدة أيام.. أما السطح فيتم تنعيمه من خلال مسحه بقطعة من القماش المبللة وباستخدام فرشاة ناعمة ، أو غمرها في رمال ناعمة مصنوعة من الجص والتك ويمكن بعد ذلك التوصل إلى تلميعه^(١٣) .

ويقدم لنا بدرو لاباتو Pedro Lavado الكثير من التفاصيل المتعلقة بمراحل العمل:
" الأولى: (يتحدث عن الحفر) هي المرحلة البدائية والتي تهين الكثير من الإبداع على يد الفنّان الذي عادة ما يرتجل ، بحيث تخرج من بين يديه ملامح تصويرية مشوهة، أو بعض الموضوعات الزخرفية النباتية ذات المشاكل في التصميم، ويتم وضع الجص طريا على الحائط وفردّه بعناية بحيث تكون هناك شبكة رقيقة مكونة من مربعات، وفوقها يتم تصميم خطوط جديدة ثم يلي ذلك مرحلة التفريغ ، ويستخدم سن الأزميل في إحداث تنوع في المسطح بين بارز وغانر ، يلي ذلك مرحلة التلوين أو إعادة الصياغة من خلال إدخال زخارف نباتية صغيرة على البطانة. وبهذه الطريقة نصل إلى مسطحات لها مستويان أو ثلاثة، وخلفيات محفورة أو مظلمة من خلال خطوط رقيقة. ويحدث شيء مشابه لذلك في ميدان الزخرفة النباتية ؛ حيث يتم ملء بعض البراعم والأوراق ببعض الموضوعات الصغيرة الحجم ، والتي نجدها في الأوراق المدببة وذات الدوائر وفي الزخارف النباتية الطبيعية القوطية، حيث تتضمن أوراق الكرّم والتين والصنوبر وبعض النماذج الأخرى، وكذلك بعض البراعم وثمار البلوط وغيرها. وخلال الفترة القائمة بين أول مظاهر الفن المدجن وبين آخرها التي تزامنت مع عصر النهضة نجد الكثير من الموضوعات التي أخذت الكثير من العناصر الطبيعية باحتكاكها مع الفن القوطي القشتالي، كما تأثر الفن المدجن أيضا بالجروتسك (*) Grutesco ، أو بالزخرفة الهندسية التي أخذت تبتعد تدريجيا عن ماضيها الشرقي ، وتميل بوضوح إلى الأساليب الغربية".

أما التقنية الثانية المستخدمة فهي تقنية القوالب وذلك طلبا للسرعة والتكرار، وتضم موضوعات هي: النقوش الكتابية والهندسية وبعض الزخارف النباتية، حيث يحدث تبادل فيما بينها في الفراغات القائمة. تتضمن الأجزاء التي تمت صياغتها بالقالب (من المفترض أن يكون من الخشب) عبارات المديح المعهودة وأجزاء من تشبيكات وسلاسل أو جزءا يتضمن الكثير من التفاصيل الذاتية. أما الأجزاء التي يتم الانتهاء

(*) أحد التوجهات الفنية السائدة خلال القرن السادس عشر ، حيث يتضمن أشكالا بشرية وحيوانية غير حسنة المنظر (المترجم) .

منها والتي توجد على الحائط ، أو الصدر ، أو الوزرة فنجد إنها مُعدّة لإجراء التشطيبات التي تتم باستخدام السكين ثم تضاف إليها بعض التفاصيل الزخرفية الصغيرة من تلك التي يصعب تنفيذها عن طريق القالب، وهي زخارف تفصح لنا عن البصمة الشخصية للفنّان^(١٤) ، ورغم طول هذه الإشارة المرجعية إلا أنني أعتبرها هامة بالإضافة إلى التقنية وفكرة الربط بين التقنية والموضوعات وتطور كل ذلك، ولهذا فالجص يساعدنا على التأريخ لمجموعة من العناصر في إجمالها ، وعلى تحليل وجود التأثيرات الخارجية في الفن المدجن، وفي نهاية المطاف يمكن الحديث عن تقنية النماذج على القوالب الرئيسية Matriz ، وهو نظام كان يستخدم في مشاريع ذات طابع نحى في المقام الأول.

وترتبط الموضوعات بتلك الموروثة عن الفن الأندلسي ، وخاصة فيما يتعلق بالزخارف النباتية ، والهندسية ، والنقوش الكتابية باللغة العربية. ومن البديهي أننا نعثر على نصوص بالقشتالية ، واللاتينية ، والعبرية (في المعابد اليهودية)، والشعارات التي تدل على ماهية الموكلين. ومن المهم أيضا إبراز العناصر التصويرية (الأشخاص ، والصور الحيوانية) ، فرغم أنها استخدمت في الفن الإسلامي إلا إنها كانت أقل إنتشاراً مقارنة لها بما هو موجود في الفن المسيحي. ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن وجود تأثيرات في هذه الأعمال ترجع إلى الأساليب الأوروبية التقليدية. ومن الأمثلة الهامة في هذا المقام ما نجده في دير لاس أوبلجاس ببرغش Las Huelgas ، أو الزخرف في الخجرات المجاورة لصالون السفراء بقصر الملك بدرو في القصور الملكية بإشبيلية، وكذلك ثراء التيار الطليطلي (قصر سويرو تيلز Suero Tellez وعقد الأسقف ، وعقد باخاروس (العصافير Pajaros بصحن البرتقال الكائن في دير سانتا إيزابيل، وعقد كونثبثيون Concepcion F. المنقول من القصر المسمى بقصر السيد بدرو^(١٥) .

ولا ننسى أن الزخارف الجصية على الحوائط كانت تحل في بعض الأحيان محل السجاد والمنسوجات ، الأمر الذي يحدو بنا إلى التفكير في أنه تم نقل الكثير من الأشكال والزخارف من عالم المنسوجات^(١٦) .

ويجب أن نشير إلى استخدام الجص كعنصر تشييدي محض مثلما هو الحال في تيجان المعبد اليهودي سانتا ماريا لا بلانكا S. Ma la Blanca ، وكنيسة سان بارتولوميه S. Bartolomé في طليطلة، أو القباب ذات التشبيكات الموجودة في المصلى الذهبي C. Dorado في قصر تورديسياس، ومصلى كينتا أنتجوا بإشبيلية Quinta Antigua (القبتين :الأولى ، والثالثة) أو قصر ديجو جومث D. Gomez الذي هو أحد ملحقات دير سانتا إيزابيل بطليطلة S. Isabel (الذي يقلد هياكل التشبيكة). وتنسى - في نهاية المطاف - الإشارة إلى قباب المقربصات مثل مصليات كنائس سان أندرس S. Andrés دي توليدو، أو سان سلبانور في لاس أولجاس ببرغش. وهي كلها نسخ من صالات بهو السباع في قصر الحمراء بقرنطة (١٧).

كما يستخدم الجص كعنصر زخرفي وبنائي في الوقت ذاته في تحديد أنماط العقود - التي عادة ما تكون مفصصة - وتشبيكات النوافذ حيث تصل بعض نماذجها لتشكيل إسهما كبيرا مثلما هو الحال في بعض مقار الإقامة Claustros سواء كان بها بعض الموضوعات القوطية أم لا، وهناك أمثلة على ذلك نراها في مقر الإقامة بدير سانتا ماريا بقلعة أيوب، أو ما هو موجود في كاتدرائية تراثونا Tarazona ، وربما كان أبرز مثال هو قصر الملك بدرو في إشبيلية حيث نجد بوائك صحن الوصيفات ، وكذلك سواتر المعينات Sebka المجوفة وقد صنّعت من الجص.

ويحدث الشيء نفسه في الواجهات سواء المدنية أو الدينية ، وهي في أغلبها داخلية وتطل على الصحن حيث هناك تداخل بين البنيوي والزخرفي. والحالات التي وصلت إلينا في طليطلة مثل ورشة المورو (المسلم) T. del Moro ، ومنزل الكونت إستبان Esteban ، أو القصور التي تشكل جزءاً من دير سانتا إيزابيل لا ريال Sta. I. La Real تعتبر كلها خير دليل على ما نقول.

ولا يمكن أن ننسى أنه من خلال الجص يمكننا أحيانا معرفة تطور الأشكال الزخرفية في مجملها ، وكذلك الأمر بالنسبة للبرامج المعمارية. وفي هذا المقام نجد أن الجص يلعب دورا هاما في تطور العقود الجنائزية arcosolios ، سواء كانت مقامة بشكل مستقل مثلما عليه الحال في ذلك العقد الخاص بفرناندو جوديل F. Gudiol

بكاتدرائية طليطلة، وعقود مقر الإقامة بدير لا كونثبثيون فرانثيسكا La C. Francisca بنفس المدينة، وذلك الذى يوجد فى كنيسة سان مارتين دى كويار S. M. de Cuellar . ويمكن أن نشهد ذلك فى مشروعات شاملة مثل مجموعة التوابيت الجنازية فى ميخورادا دى أوليمو M. de Olmedo .

كما يستخدم الجص لتزيين الحوائط سواء من الداخل أو من الخارج، وكذلك كأساس لزخرفة جديدة عادة ما تكون بالألوان، أو من خلال مجموعة من الطبقات ثم يتم رفعها طبقا للرسم المطلوب ، وبذلك يفتح المجال أمام الرسم بالجرافيتو {الحفر} esgrafiados^(١٨) . ومن بين هذه الأمثلة نشير إلى ما هو قائم فى المنازل الكائنة بمدينة شيقويية Segovia . ثم انتشرت بعد ذلك، ولكن بشكل جزئى، فى باقى أنحاء شبه جزيرة أيبيريا (كنيسة كوجويوس Cogollos Vega فى غرناطة، وكنيسة قلعة بورنس Bornos) كما يمكن العثور على نماذج متأخرة فى مناطق مختلفة بما فيها جزر الكنارى (كنيسة أغسطينوس Los Agustinos فى أورتابا Ortava)^(١٩) . ويصف لنا بدرو لابادو P. Lavado التقنية الخاصة بذلك قائلا: " إن الطريقة المتبعة تنبع أساسا من الحائط المزخرف والذى لازال طرياً حيث يتم تسوية السطح، وبعد ذلك يتم إحداث قطع باستخدام أحد الآلات المعدنية المدببة، وهنا تظهر إمكانية تصميم مقلة macia هندسية حيث يتم من خلالها استكمال الرسم ويمكن التوصل إلى مستويين أو ثلاثة من العمق ثم تضاف بعد ذلك الألوان الخاصة بالجص، أو من خلال اللون بعد إذابته فى المادة الطرية"^(٢٠) .

أما بالنسبة للمساحات الحائطية الداخلية المدهونة فإن ما وصلنا منها لا بد وأنه الحد الأدنى مما تم تنفيذه، ذلك أن المعالجات اللاحقة (الحفر) وكذلك التاكل الذى تفرضه العوامل الخارجية (مثل: الإضاءة، والتغيير فى استخدام الفراغات التى على الحوائط، والاستخدام اليومى) كل ذلك أدى إلى زواله تدريجيا، ومع هذا نعرف إنها كانت ولا تزال هامة فى الفن المدجن الأرغنى (توبيد Tobed ، وثيربيرا دى كانيادا C. de la Canada وتاوست Tauste ومالويندا Maluenda ، وبيار دى لوس ناباروس V. de los Novarros أو سان بابلو دى سرقسطة S. P. de Zaragoza) . كما نلاحظ أن تلك الزخارف الجصية ذات السطح الأملس هى الباقية، وهذا ما يسهل أيضا من

عمل النقاش، ويساعد على استمرار العنصر الزخرفي. وعادة ما تكون الموضوعات الزخرفية هندسية (العقود المفصصة، والمختلطة، والخطوط، والمعينات، والتوريقات..) وكانت تنفذ باستخدام الألوان القوية والمعبرة حيث يسود كل من الأحمر والأسود ، كما كان هناك الرمادي والأزرق (٢١) .

نجد في مناطق جغرافية أخرى الزخارف اللونية في مساحات تحل فيها محل الزليج كما هو الحال في الوزرات. ولكن هذه المساحات هي لسوء الحظ الأكثر تعرضا للتآكل في المنشآت المعمارية. غير أنه قد وصلت إلينا بعض النماذج الهامة في شيقوية (برج هرقل Hercules والقصر..) ، كما أن الجزء المحفوظ في حمام قصر تورديسيلاس Tordesillas يتسم بأهميته. أما فيما يتعلق بالموضوعات الزخرفية الرئيسية فإنها تلك الهندسية التي تستخدم كإطار لزخارف أخرى، مثل: الشعارات، والطيور ، والحيوانات ، أو بعض المشاهد التصويرية ذات الطابع الفروسي.

وهناك بعض الألوان المنفذة باستخدام المفرة في طليطة ، ونعثر عليها بالتحديد في منية المأمون، والتي ربما ترجع إلى القرن الحادي عشر. وأمكن العثور عليها في الطوابق العليا حيث تظهر بعض الزخارف النباتية، والهندسية، والأشكال الحيوانية مثل السلحفاة. وترتبط هذه الموضوعات بما هو موجود في مسجد الباب المربوم (كريستودي لا لوث C. de la Luz) وكريستودي لا بيجا C. de la Vega ، وتلك الأخرى التي تم العثور عليها أثناء الحفائر التي أجريت في معبد سانتا ماريا لا بلانكا، وتلك الأخرى الموجودة في حصن الأسقف/ خيمنث دي رادا في بريهويجا Brihuega J. de Rada (٢٢) .

أما في إقليم إكستريمادورا فلم نعثر إلا على القليل، رغم إنها كانت تتسم بالكثرة في ظننا، وهذا ما يبرهن عليه ما هو موجود في صالة الاجتماعات بدير جوادالوبي Guadalupe ، وبرج أوميناخي (التكريم) Homenaje في قصر ثافرا Zafra ، وعقود كنيسة سالور Nuestra Sra del Salor ، ووزرات حصن بيالبا Villaiba de los Barros (بطلبوس Badajoz)، أوقبة مصلى خوان ثاباتا J. Zapata بدير تيتونديا Tetundía. والموضوعات التي في هذه الأمثلة المذكورة هي الهندسية التي تسهم في إكمال

العناصر المعمارية أو إبرازها (٢٣) . أما في إقليم الأندلس فهناك نماذج كثيرة تبرز من بينها تلك التي نراها في دير سانتبونثي Santiponce ، ودير لا رابيدا (الرابطة) Rábida ، وكذلك بعض الأجزاء التي أمكن العثور عليها في قباب كنيسة سانتا ماريا دي لا أوليبا A. Ma de la Oliva في لبريخا Lebrija (إشبيلية) .

ويعتبر داخل كنيسة سان رومان S. Román بطليطلة أحد البرامج المعمارية التي تم الحفاظ عليها بشكل أفضل، كما أنه يساعدنا على الجمع بين المراحل المختلفة للبناء. وقد اختلط في هذا المكان موضوعان، أحدهما يرجع إلى أصول رومانية ومجموعة من الأيقونات الخاصة بالقدسين، والأنبياء، والرسل، والبطارقة كلٌ بشكل منفرد. وهنا لا نعدم مشاهد مثل بعث الموتى، أو صورة المسيح جالسا ويحمل كتابا في يده اليسرى Pantocrator أو رموز الإنجيليين الأربعة Tetramorfos، وهي صور ترى فيها تيريسا بيرث إيجيرا T. P. Higuera بعض التأثيرات البيزنطية (٢٤) . وفي مقابل هذا المخطط نجد التصميم المدججة التي تظهر في أنماط معمارية تستعيد من خلال الرسم أمجاد عصر الخلافة، فالعقود ترسم السنجات في عملية تبادل بين الأحمر والأبيض، كما نجد التوريقات التي تنفذ على طبقات العقود، واتخاذ العقود سواء كانت العقود الحدوية القائمة في البلاطات أو العقود المفصصة عند الفراغات.

ولقد أشار فرانز لورنتو دي سان نيكولاس في كتابه إلى أن استخدام الألوان أخذ يتراجع ابتداءً من القرن السابع عشر ، كما أخذ يشرح لنا المعالجة الفنية والهوية التي كانت تميل إلى هذا النوع من التشطيب في عصور سلفت : تتم الأعمال الجصية عادة في الصالات لتسلية النظر وتجميل المبنى، رغم أن القليل من الناس قد اعتاد على ذلك . أما المورو (المسلمين) فقد اعتادوا على ذلك كثيرا . وكان الجص يُعدّ من الجير الذي يتم إعداده بالطريقة التي تحدثنا عنها، وبعد ذلك تجرى عليه الأيدي بالعمل وذلك لتصوير رؤس حيوانات أحيانا وصور جروتسكية (غريبة) أحيانا أخرى، وثالثة تيجانا. ويتم تصميم كل شيء أولا على الخشب ثم يتم تفريغه بعد ذلك وتجسيده بحيث يبقى مرثيا بما فيه الكفاية ، وهذا ما نعرفه به اليوم في المباني القديمة - (٢٥) .

٣ - ٣ : الأجر :

يعتبر الأجر المادة التي تحتل المقام الأول في الفن المدجن ، وأدى استخدامه في البناء والزخرفة إلى ربط بعض الدارسين بينه وبين مفاهيم أسلوبية كانت محط نقد دارسين آخرين يفهمون أن هناك استقلالاً بين المادة المستخدمة والفكرة الجمالية، ويستنون كذلك على أن الأجر ليس قاصراً على الفن المدجن (٢٦) .

ومنذ العصر الكلاسيكي نجد منشآت مبنية من الأجر ولكن مقاساته مربعة ، وهذا بعيد تماماً عن النموذج المستخدم في المدجن . ومن المحتمل أن يكون المشرق هو المكان الذي بزغ فيه استخدام الأجر كميراث للثقافات التي كانت سائدة في حوض الرافدين، والتي كان فيها الأجر شائع الاستخدام ، كما نجده هناك في آثار ترجع إلى العصر الساماني والسلجوقي والآثار الإسلامية اللاحقة، وهناك نطلع على مجموعة من التيارات الإنشائية والزخرفية القائمة على الأجر .

وقد استُخدم الأجر خلال عصرى الأماة والخلافة في قرطبة، وكان دوره هامشياً بالمقارنة بالحجر، لكنه بلغ سن الرشد في مسجد الباب المربوم بطليطلة، حيث نجد مخططات إنشائية وزخرفية وقد استُخدم فيها الأجر . واعتباراً من هذه اللحظة عمّ استخدامه، وأصبح المادة التي تحتل المكانة الأولى في عالم الإنشاءات خلال عصرى المرابطين والموحدين، واستمر على هذا الحال في الفن الناصري في غرناطة .

ولقد حاول باسيليو بابون مالدونادو B. P. Maldonado البحث عن الجنور الثقافية لهذه المادة مستنداً إلى مقاساته ، فهو يعتبر أن مقاس ٢ : ٢ (الذي يبلغ ٢٨ أو ٢٩ سم كحد أقصى) كان يستخدم في المنطقة التي تعيش تحت تأثير طليطلة وقشتالة وليون، وترجع أصول ذلك المقاس إلى الخلافة القرطبية (مدينة الزهراء) ، غير أننا نجده أيضاً في العمارة الرومانية بشبه جزيرة أيبيريا (رغم أن مقاساته تتراوح بين ٣٢ و ٤٥ سم) ، أما ما كان سائداً على عهد روما الإمبراطورية حيث نجد المقاس المربع (٢٧) .

لكن اعتبارا من القرن الرابع عشر وبعد التنظيم الذي حدث في كل من الأندلس والمغرب خلال عهد المرابطين والموحدين تجد أن الأجر أخذ يميل إلى مقاس ١ : ٢ ، والذي جاء إلى طليطلة وتم تعميمه انطلاقاً من الجنوب حتى أرغن Aragón . وتختلف المقاسات حسب الأماكن والثقافات لكنها تتراوح بين ٢٦ ، ٢٥ سم في الجانب الأطول، ونصف ذلك في الجانب الأقصر ويبلغ السمك حوالي ٥ أو ٦ سم .

ويستخدم الأجر أيضا كعنصر بناء في الحوامل والحوائط ، أو في التغطية (مثل العقود والقباب) ، ويضاف إلى ما سبق وظيفته الزخرفية التي سوف نتحدث عنها فيما بعد .

وتعتبر الحوائط التي تستخدم الجص في البناء كمادة ربط أحد العناصر الرئيسية في العمارة المدجنة، حيث يكون لحجم المسافة بين المداميك دورها في التناغم مع الأجر، وهذا من أجل الوصول إلى غايات لونية وزخرفية ، فأحيانا ما تكاد تختفي هذه المسافة وهذا ما يطلق عليه : " أجر على نظيف " ، وهنا نجد مفاهيم فنية ذات جودة عالية في واجهات الكنائس الإشبيلية، والتي تبرز من بينها كنيسة دير سانتى بونثى Santiponce التي قام ببنائها الأخوان كيوخادا Quixada ، ولقد وصف أنجولو Angulo بنيقاتها (طيلاتها) بأنها " عمل من أعمال التطريز " (٢٨) ، غير أن هذا النظام الخاص بتشكيل الأشكال الحائطية باستخدام الأجر (كان في البداية يسير على طريقة أدية وشناوى كما كان متبعاً في الحجارة) ، كان من الممكن إدخال تنويع عليه من خلال التوليف مع الدبش أو مع الطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية) Tapial حيث نرى صناديق تحيط بها شرائط من الأجر . وفي هذا المضمار نجد أن النمط المسمى " الطريقة الطليطالية " أصبح " كلاسيكياً " ، حيث نجد أحزمة من الأحجار غير المنتظمة الحجم والأحجار غير المصقولة، وأحيانا ما تكون نتوءات يحيط بها النهر وقد أحاطت بها أحزمة أخرى بسيطة أو مزبوجة من الأجر . وكانت الأحزمة الأولى يبلغ ارتفاعها المبدئى من ٢٥ إلى ٣٠ سم ، ويضاف إلى هذا أركان الأجر التي تستخدم لتشكيل سلسلة متكاملة أو على نظام البارز والفائر، وبحيث يتضمن كل واحد منها حزامين من الدبش في الحائط . كما نرى اتجاهها لوضع قالب من الأجر بين كل قطعة حجرية أو نتوء مستدير، ويكون هذا القالب من الأجر موضوعاً على سيفه مشكلاً

بذلك نوعاً من الخزائن المتوالية^(٢٩) ، ويرى بابون مالدونادو أن هذا النظام منبثق من العصر الروماني المتأخر ومن العمارة القوطية وتم اتخاذه خلال العصر الإسلامي . أما في المرحلة المدججة فإن صناديق الدبش أخذ سمكها يزداد لتتراوح بين ٢٥ و ٤٥ سم ووصلت إلى ٨٥ سم خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر . كما أن الأحزمة التي في الأركان (والتي كانت تضم خلال العصر الإسلامي حزامين من الدبش) فإنها أصبحت واحدة . كما أن تحليل مقاسات هذه الأحزمة (الصناديق) ، وكذا المواد المستخدمة فيها وتراكبها مع الحجر سواء على شكل أحزمة أو في الأركان (حيث يمكن أن تحل كتل حجرية غير مصقولة محلها) يعتبر أحد طرق البحث بشأن تقنية البناء ، والتي يمكن أن تلقى المزيد من الضوء على المراحل التاريخية والثقافية .

أما فيما يتعلق بالحوامل سواء كانت الاكتاف أم الأعمدة التي تستخدم هذه المادة ، فإنها يتم تغطيتها بطبقة من الجص ، وهو نظام متبع عندما يتعلق الأمر بأعمدة مشيدة من الحجر ، وفوق هذه الحوامل هناك عقود متنوعة ابتداءً من العقد نصف الدائري وانتهاءً بالعقد الحدي ، مروراً بالأنواع المختلفة للعقود المفصصة وذات الخطوط المختلطة .

وأخيراً نتحدث عن الأقبية حيث نجد أن الحجر يساعد على الكثير من الطرائق التجريبية التي يتم تغطيتها لسوء الحظ بطبقة من الجص أو طبقة زخرفية . ومع هذا فإننا يمكن أن نلاحظ بعض تلك الطرائق من خلال العمارة الحربية ، وهي غاية في التجديد والدقة التقنية ، وذات نتائج زخرفية سواء فيما يتعلق بمقاسات المادة المستخدمة وتشبيدها ، والأقبية منها النصف كروية البيضاء baldas مروراً بنصف الأسطوانية M.cañen ، وذات الحواجز Peraltados ، والأقل من نصف الدائرة المنفرجة escarzana ، والمتقاطعة وكلها تشكل أساساً لأشكال هندسية ذات طبيعة بنيوية وزخرفية^(٣٠) . وهنا يجب أن نبرز القباب ذات التشبيكات والتي نعثر عليها في المصليات الإشبيلية التالية : مصلى دل ساجرايو del Sagrairo بكنيسة سان بدرو ، ومصلى دي لا بيداد Piedad في سانتا مارينا ، ومصلى لا إكسالتيون Exaltación في سانتا كاتالينا ، وحجرة حفظ المقدسات في سان استبان .

وتعتبر القبة ذات الأضلاع المتقاطعة *Cruceria* - من أصول أندلسية - هي أبرز القباب المستخدمة ؛ حيث نجد فيها استخدام الأجر والجص . " فالنظام البنيوي هو المعاكس لذلك المتبع في البناء بالكتل الحجرية (إذ كانت الأضلاع هي التي تشيد أولا ثم يعقبها الحشو) . وأول شيء يتم البدء به هو الحشو باستخدام الأجر (على شكل الجاهز أو الأسطوانة) ، وبعد ذلك تضاف الأضلاع من خلال باطن العقد (سواء كانت عيرة أم زخرفية)، ويتم ذلك باستخدام الأجر المفرغ أو من خلال الجص الخالص المقطع على شكل نماذج . وهذه هي التقنية المتبعة في القباب ذات الأضلاع المتقاطعة *de nervadura* ، والموروثة عن عصر الخلافة في قرطبة " (٣١) .

كما نبرز القبة نصف الأسطوانية والقبة على هيئة الفرن *Horno* المستخدمة في مذابح الكنائس وخاصة القشتالية - الليونية والطيبلية ، عكس ما هو مستخدم في حالة البلاطات التي بها والتي تلجأ إلى استخدام الخشب ، ورغم هذا يجب أن نشير إلى تكوين القباب التي على شكل نصف البرتقالة أو المنفرجة *rebajadas* ، التي توجد في منطقة التقاطع على إنها المشروع الأثري في لوجاريخا *Lugareja* في أريبالو - *Are valo* ، وهي قباب تكملها قباب أخرى مشطوفة . كما يستخدم الأجر أيضا - ولو أنه مغلى بطبقة من الجص - في القباب الجنازية أو قباب مقاصير الكهنة في الكنائس .

وكان إقليم أرغن هو المنطقة المدجنة التي بلغ فيها استخدام القباب أعلى الدرجات وأوسعها؛ حيث كانت لفظة *rejola* تطلق على الأجر . وهناك نجد القباب البسيطة وتلك الأخرى التي يتم التوصل إليها عن طريق تقريب المداميك، وهذا النوع شائع في السلاسل الداخلية الخاصة بالأبراج ، وكذا في القباب ذات الأضلاع، وأكثرها شيوعا تلك القباب ذات الحواجز . وهذا النوع الأخير من القباب التي لا تحتاج هيكل خشبي لتشييدها ، وتقتصر على دليل فقط إنما تعنى وسيلة سريعة وقليلة التكلفة حيث إنها لا تحتاج الهيكل الخشبي .

كما أن الأجر المكشوف والشائع الاستخدام في المصطلحات الخارجية وليست في الداخلية يقدم لنا الكثير من التنوع في بناء الحوائط، وبذلك نجد أشكالا زخرفية متراكبة مع الخطوط المعمارية، وتقدم لنا قراءة جديدة بالنسبة لأساليب زخرفة

الفراغات . إننى هنا أتحدث عن مفاهيم مثل " رومانى الأجر " أو " كنائس من الأجر " والتي استُخدمت كمحاولة لتصنيف ثقافى، حيث لا يجد الفن المدجن مكانا له فى التتابع الأسلوبى (الرومانى، والقوطى، وعصر النهضة) للفن المسيحى والسياسة الخاصة بالفن الإسلامى (عصر الإمارة، وعصر ملوك الطوائف، والمرابطين، والموحدين). ومن المعروف أن كلا من قشتالة وليون - على سبيل الخصوص - تضم المباني الكنسية للفترة المدجنة الأولى والتي تنبثق - أو هي صورة طبق الأصل - من الخطوط الرومانية، إلا أن طريقة بناء الجدران باستخدام الأجر والزخرفة التي تقوم بدور التوحيد، والتنويب، والتجزئة الخاصة بالفراغات (العلاقة بين الداخل والخارج) أخذت تباعد الفن المدجن تدريجيا عن القوالب الأصلية .

يرتبط استخدام الأجر كعنصر زخرفى فى مبدأ الأمر بعلاقتة بوضعه فى الحائط وطبقاً للجزء الذى يظهر أمامنا (أدية أم شنلوى) ، أو فى وضع سردينى (مرصوصا) .. Sardinet وتكوينه مع العناصر المجاورة (على شكل سفاية السمكة ، أو التموج استناداً للنمط المسمى opus Spicatum) ، وأما أن يشكل عقوداً متنوعة (نصف أسطوانية، أو حدوية، أو مفصصة، أو متعددة الخطوط) . وهي كلها أنظمة يمكن أن تساعد فى تكثيف الآثار الجمالية من خلال استخدام مقاسات مختلفة للأجر، أو بين المداميك ابتداءً من عدم وجودها وانتهاء بوجود شق هام، حيث تدخل المسافة الفاصلة كعنصر زخرفى .

وتتعدد الإمكانيات عندما يتم إدخال نظام الفائر والبارز فى خط الجدار . ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما نجده فى استخدامه فى الرفارف والحدائر البارزة، أو ذات التصاميم المختلفة لتمييز الطوابق أو المساحات الزخرفية . ورغم انتشار بعض الموضوعات مثل الأفاريز على شكل أسنان المنشار ، التي تعتبر كحدود فاصلة حقيقية بين الفراغات المختلفة فإن كل إقليم كانت له تفاصيل تجعله يختلف عن الأقاليم الأخرى.

وعندما نلقى نظرة شاملة بادئين بإقليم أرغن^(٢٢) نقول بأن الأشكال الهندسية هي الأكثر تأقلا على الجانب المستطيل فى الأجر . أما العقود فإن العقد النصف

أسطوانى والعقد المذنب هما اللذان يرتبطان ببعضهما، وتبقى العقود المنفوخة (على شكل حذوية الفرس) هي الأقل استخداما والقاصرة على فتحات الأبواب والنوافذ . كما استخدمت العقود ذات الخطوط المختلطة والتي نجد أصولها فى الجعفرية . ويؤدى تقاطع خطوطها إلى خلق عدة أنواع من المعينات *Sebla* التى تشغل مساحات زخرفية كبيرة فى الأبراج المدججة .

أما علامات الضرب x والمعينات والتقاطعات (الصليبان) ذات الأطراف المتعددة فمن المؤكد إنها العناصر الأكثر تمييزا للفن المدجن فى أرغن ؛ حيث نجد علامات الضرب فى الجزء السفلى لبرج أتيكا *Ateca* ، أما المعينات فهي منتشرة فى أغلب المنشآت حيث إنها تعبير لا يتم تطويعه عن شكل الأجر رغم إنها تقربه بشكل كامل للمعينات *Sebla* . أما فيما يتعلق بالتقاطعات (الصليبان) ذات الأطراف المتعددة والتي يمكن أن نعثر على أصولها فى مدينة الزهراء وبعض الصلات مع العمارة التركية فإنها العنصر الأكثر أصالة فى ميدان الزخرفة المدججة فى أرغن " إذ يتم رسم الصليب بالطريقة الفائرة أو العكس *negativo* ، وإذا ما تم إبرازه عن الخلفية - البارزة - نجد أمامنا شبيكة المعينات . أما طريقة التوصل إلى هذا الرسم فهي تعتمد على أساس تقريب مدا ميك قوالب الأجر التى يتم قطعها بطريقة مناسبة، بحيث تشكل تدرجات فى الزوايا الخاصة بأطراف الصليب الداخلى . وهذا الصليب الأخير ذو الأذرع العديدة يمكن أن يظل مفرغا بالكامل مثلما عليه الحال فى برج سان بابلو فى سرقسطة *S. Pablo* ، أو فى برج كنيسة الأجون *Alagón* ، أو أن يبرز فى داخله صليب صغير مثلما عليه الحال فى برج ماجدالينا *Magdalena* بسرقسطة، أو برج سان خيل *S. al* بنفس المكان . وليس من المناسب الحديث عن ترتيب زمنى بينهما . حيث إن كليهما كانا يُستخدمان حتى فترة متأخرة وطوال فترة طويلة من القرن السادس عشر " (٢٢) .

وأخيراً نتحدث عن زخرفة التشبيكة فى الفن المدجن فى أرغن فهي تتسم بالبساطة الشديدة، وتقتصر على تلك ذات الأربعة أطراف التى تتولد من خلال الأشكال النجمية ذات الثمانية، وهذا كله يكتمل بالصليبان ذات الأذرع المتساوية (سان مارتين *S. Marti* ، وسليباور دى ترويل *S. de Teruel* ، أو سانتا ماريا دى تاوست *S. Ma* *de Tausets*) . ويلاحظ أن الاشكال التى يتضمنها الحائط الخارجى لكنيسة سيو

بسرقسطة Seo أكثر تعقيدا حيث نجد تبادلا بين التشبيكات ذات الستة وذات الثمانية. كما نشير أيضا إلى واجهة كنيسة توييد Tobed حيث بها تشبيكات من ستة، وكذلك برج كينتول دل أبرو Quinto (نهر إبره)، وكذا المصلى على شكل المذبح المختفى فى كنيسة سيو بسرقسطة حيث نجد به تشبيكات من ثمانية .

أما فى إقليم قشتالة - ليون ومنطقة طليطلة فإن الزخرفة تكمن أساسا فى الدمج بين المسطحات وتحويل الفراغات ذات الأصول الرومانية والقوطية إلى أنماط جمالية مدججة (٢٤) ، وهناك الكثير من الموضوعات المشتركة، غير أن درجة التطور التى تبلغها فى كل مكان يحولها إلى ملمح أساسى لهذا الإقليم أو ذاك ، وهذا ما نجده فى نظام العقود المزوجة التى تتميز بها المنطقة التى نتحدث عنها ، فسلسلة العقود النصف أسطوانية تختلف أحجامها (فأحيانا نجدها وقد شغلت إجمالى المسطح وأبرزن رأسيته، وهذه سمة من سمات حلقات مصارعة الثيران)، كما نجدها أحيانا وقد تواءمت فى التركيب (مثل سان بدرو دى الكاثارين S. P. de Alcazarén) ، وتتداخل أيضا لتضفى على الفراغ تنوعا وتفردا. كما نعثر على عقود الحدوية والعقود المفصصة ولكن بدرجة أقل (فى سان لورنثو ، لا بيريجرينا دى ساهاجون La Peregrina) .

أما فى طليطلة والمناطق التابعة لها (Penafit) فتتعدد أنواع العقود، فهناك المفصص، والمنفوخ، ونو الحدوية المستديرة. كما أننا نجدها مزوجة وعلى شكل تصاميم متنوعة. والنظام الذى نطلق عليه صفة الكلاسيكية ترجع جذوره إلى مذبح مسجد الباب المربوم، حيث توجد فيه بوائك من عقود نصف أسطوانية مزوجة فى الجزء السفلى (ربما كان ذلك بسبب التأثيرات القشتالية الليونية)، أما التى فى الجزء العلوى ففيها عقود منفوخة تعلوها عقود متعددة الفصوص، وفوق هذه السلسلة الأخيرة نجد بائكة ثالثة ذات عقود مدببة تحيط بها عقود حدوية. وتعتبر كنيسة سانتياجو دل أرأبال S. de Arrabal وسانتا ليوكاديا Sta. Leocadia من الأماكن التى تحتوى على أولى المجموعات، وقد تحدت ملامح النظام المتبع فيهما والذى امتد - مع إدخال تعديلات بسيطة - إلى باقى المنشآت فى الدائرة الجغرافية الثقافية الخاضعة لتأثير طليطلة.

وفيما يتعلق بفكرة ازواجية العقود وخلق مستويات مختلفة على المسطح وإحداث التناغم بين النور والظلال فربما أمكن استخدامها في التزيين، وعادة ما نراها مستطيلة وفي خط رأسى وأحياناً ما نجدها تقوم بدور الإطار للبوائك، ورغم ذلك فمن المعتاد أن يكون لهذه التزيينات (ومعها الأفاريز في الأركان) دور الإطار للعقود الصماء أو التي فوق فراغات الأبواب والنوافذ.

لقد تحدثنا حتى الآن عن استخدام الآجر في شكله المستطيل، غير أنه يمكن قطعه لمواءمته على مكان معين في المنشآت التي تتطلب تصميمًا خاصًا، أو نقوم بإعداده مسبقًا للغرض الذي نريده ومعنى هذا أننا يجب أن نقطعه أو أن نصنعه بقالب مختلف من الخشب قبل وضعه في الفرن، وعندما تحدثت كارمن فراجا C. Fraga عن أنماط الآجر في الفن المدجن في إقليم الأندلس تشير إلى (أن هذا المنهج) هو الأكثر ثراء وملاءمة لتنفيذ سواتر المعينات Sebca ، وكذلك الشرافات المتدرجة، وباستخدام هذا الآجر أمكن التوصل إلى أعظم المنشآت الموروثة عن المدجن: صحن كلاوسورا Clausura وصحن الموتى Los Muertos في لا بيذا وفي سانتبونثي Santiponce ، وكذلك نوافذ مقصورة الكهنة في سانتا كلارا ببلدة موجير Santa Clara ، وداخل كنيسة سانتياجو في استجة Eclja ، أضف إلى ما سبق العديد من الواجهات التي تحدثنا عن مزايا وسمات فن تم إنجازه بعناية، حيث قامت العناصر الزخرفية فيه بدور مساعد ولم تكن مجرد عنصر غير مرئي^(٢٥).

أما بالنسبة لأرغن فإن جونالو بورأس يرى أن أصول الآجر ذي القوالب الخاصة والمقطوع تكمن في تقليد الأضلاع الخاصة بالقباب ذات الأضلاع المتقاطعة ، وهو نظام أصبح جزءاً من الفن المدجن اعتباراً من القرن الثالث عشر^(٢٦) ، وهناك مثال آخر له دلالة وهو تلك القوالب المقطوعة أو التي تم تصميمها لتكون على شكل حلقة معمارية مقعرة nacela. أما عن استخدامها في الفن المدجن القشتالي الليوني فقد تحدث مانويل بالدس M. Valdes قائلاً^{٢٧} هناك إمكانيات عديدة لاستخدام الآجر المقطوع، فعلى سبيل المثال نجده في الحلقات المعمارية (molduras) ، وفي الرفارف الموجودة خارج الكنيسة، وفي أعالي الجدران والأسقف المقبية الداخلية. كما يستخدم كجزء

أساسى فى الكوابيل أو فى تدوير العقود *abocinamiento* ، كما كان يستخدم بشكل منفرد كبرذعة العقد^(٢٧) .

ومن العناصر الهامة فى قشتالة وليون نجد الأبدان (أبدان الأعمدة) المستخدمة فى كنيسة سان خيرباسبو *Gervasio* وسان بروتاسيو دى سانتباس دى كامبوس *S. Protasio* ، والتي نجدها وقد أنجزت باستخدام السيراميك فى مناطق أخرى (مثل طليطلة وأرغن) .

ورغم أن الطنف يمكن تنفيذه باستخدام أى مادة من المواد الشائعة الاستخدام فى الفن المدجن إلا أن تلك التى تم تنفيذها باستخدام الحجر هى الأكثر؛ والسبب هو أن الحجر يستخدم كعنصر إطارى، وكعنصر فى رسم الخطوط الفائرة فى خط الواجهة بالمقارنة بالطنف وبذلك يمكن أن يدخل فى إطار إحداث الأثر الجمالى للظلال والضياء فى الحائط الذى يستخدم فيه. ويظهر هذا النوع من الأنماط فى الواجهات بشكل أساسى، وخاصة الدينية منها، والمدنية، والداخلية، والخارجية، وفى البوائك سواء كانت الوظيفة هى الفصل بين بلاطات كنيسة أو فى الدهاليز الخاصة بالصحن، أو مقار الإقامة *Claustros* ، كما نراه مستخدما كإطار للفراغات الكائنة فى الواجهات أو الأبراج. وينتشر استخدامه فى كافة المناطق التى بها الفن المدجن، حيث أصبح أحد عناصره الرئيسية.

وعادة ما نجد نقطة البداية فى خط الحدائر *impostas* ، وتتولد عنه البنىقات التى تتحول إلى مساحة زخرفية متميزة، وأحيانا ما يتم توسيعه عندما يكون هناك طنف يقوم بمهمة الإطار لفراغات متكررة. كما أن الحليات المعمارية *molduras* للعقود والطنف يمكن أن تتلامس عند نقطة معينة، أو تتشكل عقدة مثلما نراه فى بعض الأمثلة الطليطلية (برج سانتا ليوكاديا) والأندلسية (الفتحة الموجودة فى واجهة سان رومان، أو واجهة كنيسة سانتاكاتالينا) (إشبيلية) .

كما نراه كأحد الموضوعات الرئيسية فى الشرافات المدرجة، رغم أن من الشائع أيضا استخدام تقنيات أخرى فيها مثل السيراميك. ومن الواضح أن جنوره إسلامية حيث يذكرنا بتلك التى تحيط بالإطار الخاص بمسجد قرطبة. وتبرز أيضا تلك التقنيات

التي نراها على بعض الأبراج في إقليم إكتريمادورا (فويتتي دل مايستري F. del Maestro ، وبالوماس Palomas ، وبويلا دي لارينا P. de la Reina ، وبويلا دي سانشو بيرث P. S. Pérez)^(٢٨) وفي مذابح الكنائس الإشبيلية (Omnium Sancti) ، وفي الإطار الخاص بمصلى مايسى رودريجو Maese Rodrigo ، وترتبط هذه النماذج الأخيرة بما هو قائم في صحن أشجار البرتقال بالمسجد الموحدى الذى أصبح كاتدرائية في الوقت الراهن^(٢٩) .

٣-٤ : السيراميك

يعتمد السيراميك في صناعته على الطين الصلصال arcilla الذى يتم الحصول عليه عادة من المناطق القريبة التى تتمركز بها صناعة الفخار، وبعد نخل التراب، والدق، والعجن، والوصول إلى الليونة المناسبة يتولى العامل تشكيل الوحدات على العجلة، أو القالب، أو النموذج، وإما أن يلجأ إلى تقنيات أخرى حسب الجزء المراد صياغته. وفيما يتعلق بالسيراميك المستخدم في العمارة فإننا نجده يتمثل في الأساس في الأشكال المتعددة الأضلاع التى يتم الحصول عليها عن طريق القالب، وبعد ذلك يتم تزجيجها ودهانها بواحدة من الطرق التى سوف نتحدث عنها.

وبعد ذلك توضع القطع في الفرن " العربى " وهو عبارة عن غرفتين: السفلى: حيث يتم وضع الوقود (عادة ما يكون نباتيا) والعلية: المتصلة بالسفلى عبر فتحات في الأرضية وهى فتحات تسهل خروج الدخان، والحرارة، واللهب، والهواء حيث توضع القطع، وبهذه الغرفة مدخنة أو أكثر، وبعد ملء الفرن يتم سد الأبواب وتستخدم المدخنة لإدخال ما تبقى من قطع، ولرابعة حالة حرق القطع وبمجرد الانتهاء من عملية الحرق يتم إغلاق المدخنة ؛ وذلك للحيلولة دون التبريد المفاجئ للقطع وتعرضها للتشقق^(٤٠) .

وبعد الانتهاء من تصميم القطع من الطين وتجفيفها يمكن أن تخضع لمرحلة أولى من مراحل الحرق يطلق عليها التحميم - المسامية biscochado ، وهى مرحلة لا تجعل القطعة غير قابلة للامتصاص، وللتوصل إلى ذلك تدهن القطعة بمجموعة من المواد التى

تسد المسام وتعطيها قيمة لونية، وهذه المواد بها مكون أساسي هو أكاسيد مختلف المعادن التي تذاب في الماء، ثم تدهن بها القطعة إما عن طريق الغمر (في وعاء يطلق عليه *almágena* في غرناطة)، أو دهان تلك المساحات التي يراد سد المسام بها أو زخرفتها، وأهمها هو الطلاء الرصاصي *plumbifero* الذي تدهن به القطع قبل حرقها أو بعد الحرق الأول وينتج عن ذلك شكل مزجج شفاف، وبذلك يحافظ على شكل لون الطين. وعندما يراد إعطاء لون معين يتم خلط الطلاء الرصاصي بأكاسيد أخرى، حيث نحصل على ألوان مختلفة ترتبط بنسبة الخلط، وهكذا نجد أن النحاس يعطينا الألوان الخضراء، والمنجنيز يعطينا الألوان التي تميل للحمرة والقائمة والسوداء، أما الحديد فيعطينا الأصفر واللون العسلي، والانتيمون *antimonio* يعطينا الأصفر الفاتح، أما الكوبالت فنأخذ منه اللون الأزرق. كما أن استخدام مجموعة معينة من الألوان هو أحد الملامح المميزة لكل واحد من المراكز التي تنتج السيراميك، وبذلك تساعدنا على تحديد مصدر هذه القطع.

أما طبقة الطلاء التي تلي الأولى في الأهمية فهي التي يطلق عليها (*estannifero* القصدير)، أو ما يطلق عليها أيضا المينا البيضاء *esmalte*، ومكوناتها الأساسية هي الرصاص والقصدير. وهذه الطبقة تدهن بها القطع بعد الحرق الأول، والشكل النهائي لها يرتبط بتوزيع نسب المواد المستخدمة، فكلما زاد القصدير أخذت القطعة تميل إلى اللون الأبيض، وكلما زادت نسبة الرصاص أخذت القطعة تميل إلى الشفافية.

وكانت قطع السيراميك تدهن بطرق مختلفة، وهنا نحصل على وحدات زخرفية تضاف إلى تقنيات العمل. وأسهل الطرق هو استخدام الفرشاة أو ريش الطيور في الدهان، وتوضع الألوان على القطعة قبل الحرق باستخدام الأكسيد ثم حرقها بعد ذلك. وتزداد المراحل تعقيدا عندما يتم استخدام طلاء من الرصاص تظهر الحاجة لمرحلتين من مراحل الحرق. ويمكن استخدام الطلاء على القصدير وبذلك يمكن الحفاظ على الخلفية ذات اللون الأبيض. ويطلق على هذه الطرق: "فوق الطلاء". كما يمكن أن تعكس الموضوع بأن نقوم أولا بتنفيذ الرسم، وبعد ذلك نغطيه بطبقة رقيقة من الطلاء، وبذلك يطلق عليه مسمى: "تحت الطلاء".

كما أن خلط مجموعة من الأكاسيد على سطح مستوي عند القيام بتنفيذ الألوان يعنى المزج بين الألوان فى الصورة النهائية، وللحيلولة دون ذلك تم اللجوء لنظام معقد فنيا وعالى التكلفة وهو نظام التكرسية *alicatados* ، وهو عبارة عن قطع أجزاء سيراميكية من مختلف الألوان والأشكال، ولصقها إلى جوار بعضها البعض فى أشكال هندسية، أو نباتية، أو نقوش كتابية. وكان هذا النظام يتطلب دقة عالية فى القطع لا تصدق فى بعض الأحيان، حيث نرى ذلك فى الوزرات الرائعة فى قصر الحمراء بغرناطة. وتطور هذا النظام ابتداءً باستخدام قطع كبيرة (العصر الموحدى) وانتهاءً باستخدام القطع الصغيرة خلال العصر الناصرى كما زادت ألوان التصاميم. ولم تقصر قامة الفن المدجن عن هذه التقنية، إذ نجد من أبرز أمثلتها الوزرة الكائنة فى المصلى الملكى بمسجد قرطبة والكنيسة الصغيرة لاسيو *Seo* بسرقسطة، أو تلك النماذج التى نراها فى الكنائس الإشبيلية (مثل وزرة مذبح كنيسة سان خيل).

ولقد استخدمت القطع ذات اللون الواحد والشكل الواحد أيضا بشكل كبير، وأطلق عليها الزليج (أى تلك المرتبطة بمساحات ذات أضلاع متصلة ببعضها؛ وذلك لإنشاء فراغ ذى لون واحد)، أما التقنيات باستخدام أشكال مشتقة من الأسطوانات المحدبة الموحدية (مثذنة الخيرالدا بإشبيلية) فقد حظيت بقبول واسع فى أرغن، حيث دخلت فى تناغم تبادلى مع المقعرة (الأطباق)، ومع بعض الأشكال الأخرى مثل الأسطوانية التى على شكل أبدان الأعمدة، أو النجوم أو الزوايا، أو أسنة الرماح..إلخ. وهذه كان يتم تنفيذها باستخدام القالب ويتم إدخالها فى إطار من الآجر. ونظرا لعدم وجود مجموعة الألوان فقد أمكن التوصل إلى فراغات ومسطحات كبيرة، مثل التى نجدها فى أبراج الكنائس المنتشرة فى سائر إقليم أرجن (ترويل [تروال] وسرقسطة، وتيرير *Terrer* وأتيكا *Ateca*) ، وتدخل بذلك فى تناغم مع الضوء المنعكس عليها مقدمة أشكالا لونية وتحديث عن تكامل فى البنية، وهذه تأثيرات غائبة فى النماذج السابقة التى ترجع إلى عصر الموحدين.

وقد حدث تقدم هام على المستوى التقنى تمثل فى طريقة إطلاق عليها " الفواصل الجافة " ، وهى عبارة عن وضع خطوط حول الموضوع الخزرفى، ويتم تنفيذ هذه الخطوط بخليط من أكسيد المنجنيز والدهون (عبارة عن الزيت المغلى فى غرناطة).

أما المسافات الفاصلة بين الخطوط فيتم تلوينها بألوان أُعدت سلفاً، وتحول الدهون نون خلط المينا أثناء عملية وضع الألوان، وكذلك للحيلولة نون اختلاط المنجنيز أثناء الحرق. ونتيجة ذلك هو ظهور ألوان غائبة عن الطبقة التي على المينا، وتبرز ملامح هذه التقنية من خلال خطوط مطفية للفصل بين الألوان. ورغم الفصل بين الألوان لا يتم التوصل أبداً إلى الألوان المختلفة التي نجدها في طريقة اللصق، والأمر هو أنه عندما تتم عملية حرق عدة عناصر على قطعة واحدة وبدرجة حرارة واحدة فلا تبلغ كل الألوان الدرجة المطلوبة، وترجع أصول هذه التقنية إلى القرن العاشر عندما نجدها مطبقة على الأواني التي ترجع إلى عصر الخلافة، وعلى إفريز السيراميك في القبة القائمة أمام المحراب في مسجد قرطبة.

وخلال عملية الفصل بين هذه يتم التوصل إلى نظام آخر يكاد يكون صناعياً يطلق عليه « *Cuenca o arista* » طريقة الأحواض أو التقاطعات «، حيث يؤتى بالطين وهو لازال طرياً ويوضع في قالب خشبي مما يترتب عليه ظهور قنوات تنفصل عن بعضها بتقاطعات، وبعد عملية التحميص يتم ملء الفراغات بالأكاسيد، وبالتالي فعند عملية الحرق للمرة الثانية لا تختلط الألوان بل تزداد قوة ووضوحاً. ويطلق على هذه التقنية من المنظور الوثائقي « زليج الأشغال *Azulejo de labores* »^(٤١).

ويساعد بروز حواف التقاطعات *arista* على تحديد النظام التقني في القطعة التي تم إنجازها. وكانت هذه التقنية تستخدم في الإنتاج بكميات كبيرة، وذلك بعد خطوة تحديد عملية القولية والموضوع الزخرفي، ولم تكن تتطلب دقة وحرفية النقاش المتخصص في تقنية الفواصل الجافة أو نظام الكسوة *alicatado*. وأدى الإنتاج بكميات كبيرة إلى تعميم استخدامه، ومنه نجد أمثلة جيدة في إشبيلية (كاسا بيلاتس *C. Pilatos*)، أو تلك القطع التي خرجت من مركز مويل *Muel* في أرغن.

وإذا ما كانت أكثر الموضوعات الزخرفية هي الهندسية فإننا نعثر على موضوعات لزخارف نباتية عندما نقرب زمنياً من عصر النهضة، حيث يتم الجمع بين التقنية الموروثة عن العصر الإسلامي وبين النماذج النمطية المسماة *Candellieri* (القنديلية) أو الجروتسك. وعادة ما تستخدم في الوزرات أو المساند *arimadores*، ذلك أن البروز

الذي بها يحول نون استخدامها في الأرضيات ، ومع ذلك كانت شائعة في الزجاج الزخرفي^(*) Olambrellas في إطار من الطين المحروق

والبريق المعدني هو التقنية الأكثر تعقيدا، ذلك أن تنفيذه يتطلب ثلاث عمليات حريق: وأولى عمليات الحرق لغرض التخميص أما الثانية فهي لتزجيج الطلاء القصديري والألوان الأخرى؛ ويتمثل دور عملية الحرق الثالثة في وضع عجينة معقدة الإعداد والتي نجد من بين مكوناتها: الفضة، والنحاس، والحديد، والزئبق. وتتم عملية الحرق على نار هادئة aeductor والكثير من الدخان، مما يتطلب تنظيف الأواني بعد انتهاء العملية؛ ذلك إنها تخرج من الفرن وعليها طبقة سناج^(٤٢) .

والخزف المذهب Loza هو من الشرق الأدنى (مصر، والرافدين، وإيران) ولا يعرف بالتحديد البلد الذي نشأ فيه، ونراه في الغرب الإسلامي كمنتج مستورد في محراب مسجد القيروان خلال القرن التاسع، واليوم نجد قبولا واضحا للمقولة التي تشير إلى أن عدة أفران في الأندلس كانت تقوم بصناعة هذا النوع من الخزف منذ القرن العاشر^(٤٣) وأهمها. أفران البيرة Elvira (غرناطة)، ومالقة، وقلعة أيوب Calatayud . وعندما تصل صناعة هذا الخزف إلى أقصى ازدهار لها - خلال العصر الناصري - نجد أن أبرز مركز للإنتاج هو مالقة. ومن هناك تم تصدير التقنية إلى مانيسس Manises خلال الربع الثاني للقرن الرابع عشر، وبذلك تم تأكيد التسمية التي أطلقت على هذا النوع من السيراميك وهي " شغل مالقة " Obra de Malíqa . وحوالي عام ١٥٠٠م وصلت التقنيات إلى Muel من مانيسس Manises ، كما كان مركز الإنتاج في بلنسية يقوم بتصديره إلى كل من ريوس Reus وبرشلونة خلال النصف الثاني للقرن الخامس عشر.

ويعتبر استخدام السيراميك في المشروعات المعمارية أحد العناصر الثابتة في الفن المدجن ، وهو في الوقت ذاته من العناصر التي تضرب بجذورها في التراث الأندلسي، وينظر إليه بعض المؤلفين على أنه جزء من هذا الفن^(٤٤). ويمكننا أن نذهب

(*) لفظة تطلق على قطعة زليج تدخل في تناغم مع بلاطة مستطيلة، وتستخدم في الوزرات والأرضيات (المترجم) .

فى القول إلى أبعد من هذا، وهو الإشارة إلى أن دراسات الفن المدجن تتطلب يوما القيام بتحليل التأثيرات المعاصرة للآفاق الإسلامية على السيراميك، والتعمق فيها، واعتبار أن الفن الناصرى فى غرناطة هو الذى وصل بتقنيات هذا الفن (السيراميك) إلى أقصى ازدهار لها (الكسوة والخزف المذهب)^(٤٥) .

ويرى تورس بالباس أن استخدام السيراميك المزجج فى الخزاف المعمارية يرجع إلى المشرق (فارس وما بين النهرين) . ومن بين أولى النماذج التى عثر عليها فى الأندلس هو الحدائر المختلفة الخطوط فى القبة التى أمام محراب المسجد الجامع فى قرطبة. وعلينا بعد ذلك أن ننتظر حلول عصر الموحدين لنعثر على نظامين هامين للغاية فى الفن المدجن: نظام التغطية (مثل مئذنة الكتبية فى مراكش والبرج الذهبى de Oro فى إشبيلية)^(٤٦) . ولقد انتشر استخدام هذه التقنية خلال العصر الناصرى (إذ نراه فى الوزرات والأرضيات، والأعمدة، والأبواب..) واللجوء أبداً إلى التقنيات السائدة والتوسع فى استخدام الألوان.

كما أن استخدام السيراميك فى خدمة العمارة المدجنة كان أحد العناصر الثابتة، سواء كان ذلك فى الخارج أو الداخل، وابتداءً من الواجهات وانتهاءً بالأبراج مرورا بالوزرات، والمساند، والأرضيات باسم Socarrats (حيث أن بلدة باتيرنا Paterna أحد أكبر مراكز الإنتاج، ثم تليها مانيسس Manises) ، وهذا النوع يستخدم فى الأسقف الخشبية وكأنه لوح خشبى ويمكن أن يكون من لون واحد أو مكونا من عدة ألوان تتسق مع التقنيات السائدة آنذاك^(٤٧) . ولقد استخدمت فى إقليم الأندلس أيضا بعض قطع السيراميك فى الأسقف المقبية وأطلق عليها " زليج لكل لوح " Azulejo por tabla ، ومن بينها نبرز ما هو موجود فى مقر الإقامة بدير سانتا كلارا دى إشبيلية Sta. Clara.

وهناك عدد كبير من صنّاع السيراميك كانوا منتشرين فى المراكز المختلفة، ونذكر من بينهم (كنوع من معرفة أن هذا الفن له أسماء) كلاً من: لوب Lop وجرثيا سانشيث G. Sanchez اللذين قدما من إشبيلية للعمل فى كنيسة لا سيو Seo بسرقسطة، وكذلك جوان المرسى Johan Murci الذى كان عضوا بارزا فى أسرة من المعلمين فى مانيسس Manises خلال الفترة ١٤٤٤م و ١٤٥٨م، نذكر أيضا ديجو

كيسادا D. Quesada الذي قام هو وأخوه بتنفيذ تكسية واجهة دير سان إيسيدورو دل كامبو في سانتس بونثي (إشبيلية)، نذكر أيضا خوان بوليدو - J. Pulido من إشبيلية - الرجل الذي قام بأعمال التكسية وبها شعارات الإمبراطور كارلوس الخامس في ميكسوار Mexuar بقصر الحمراء، وقد قام المذكور أيضا بالتعاون مع أخيه ديجو بوضع مخطط الزليج في كاسابيلاتوس C. Pilatos. وختاما يجب أن نشير إلى أنطونيو تينوريو A. Tenerio الرجل الذي قام بإعداد الزليج المعروف باسم "زليج التقاطعات" A. de cuenca في صالة بني سراج بقصر الحمراء.

كما يمكن إلقاء إطلالة سريعة على مراكز الإنتاج الهامة، وهي: باترنا ومانيسس في منطقة بلنسية ^(٤٨)، ولقد خرجت من المركز الثاني القطع التي استخدمت في زخرفة القبة نصف البحيرة alboaire ^(*) الكائنة في مصلى سان خيرونيمو بدير لا كونقبثيون فرانثيسكا بطليطلة (١٤٢٢م)، وكذلك تلك التي استخدمت في حصن أوليت Olite نبرة بتكليف من كارلوس الثالث النبيل، وقد صدر هذا السيراميك إلى نابولي لاستخدامه في قصر ألفونسو الخامس العظيم A. el M.، وإلى روما بناء على تكليف من بعض الباباوات ^(٤٩)، ومن الواضح وجوده في المباني التي ترجع إلى ذلك العصر ومما يدل على ذلك استخدامه في خلفيات اللوحات البلنسية Valencianos طبقا لما تحدث به ب. مارتنيث كابيرو M. Caviro ^(٥٠).

أما في أرغن فيمكن أن نبرز بعض المراكز التي لم تكن الوحيدة، مثل مراكز مدينة ترويل (تروال) Teruel ^(٥١)، وقلعة أيوب ^(٥٢)، ومويل ^(٥٣)، ولقد استخدم جانب كبير من إنتاج هذه المراكز الثلاثة في الأغراض المعمارية، ومع هذا لا تقل أهمية استخدامه في الأغراض المنزلية أيضا، ولو أنها كانت أقل بالمقارنة بمراكز إنتاج أخرى في شبه جزيرة أيبيريا، وانتشر استخدامه في الأبراج والواجهات (مثل كنيسة العذراء في توبيد Tobed)، ونجد ذلك في مختلف أرجاء الإقليم حتى تحول إلى عنصر من العناصر الدالة على الفن المدجن في أرغن ^(٥٤).

(*) لفظة من أصل عربي تعني "البحيرة"، وهي تطلق على ذلك النوع من القباب نصف الأسطوانية التي يستخدم الزليج في زخرفتها (المترجم).

ولقد كانت إشبيلية أحد أهم مراكز الفن المدجن في ميدان إنتاج السيراميك، وتبرز هنا حتى تيرانا Tirana ، ورغم ذلك فقد كان هناك صانعو فخار منتشرون في أرجاء المدينة، وينتجون أصنافاً عالية الجودة ابتداءً من القرن الثالث عشر. وتحديثاً بالبينا مارتينث عن فترات تاريخية سادت فيها تقنيات محددة في إشبيلية: " فالزليج ذو الخطوط البارزة relleve يرجع إلى النصف الثاني للقرن الثالث عشر. أما الزليج المصنوع بطريقة الكسوة فقد ساد خلال القرن الرابع عشر، بينما نجد زليج التقاطعات Cuenca خلال القرن السادس عشر. ومن المثير للفضول أنه قد أعيد استخدام الزليج ذي الخطوط البارزة خلال القرن الأخير، رغم أن ذلك لم يكن إلا من خلال مبانٍ قليلة^(٥٥) ، وتلك القطع ذات الخطوط البارزة جرى إعدادها بواسطة القالب، وهي أكثر انتشاراً من تلك الزخرفة التي تتمثل في الشعارات حيث نجدها في كنيسة سانتا مارينا Sta. Marina ، وفي مقر الإقامة في لاجارتو Lagarto بصحن أشجار البرتقال بالكاتدرائية الإشبيلية. وفيما يتعلق بالزليج المكسو alicatados فإن أفضل النماذج المعبرة عنه هي التي نجدها في مجمع قصور الملك بدرو في منطقة القصور الملكية، والتي كانت معاصرة لبعض النماذج الغرناطية، الأمر الذي يؤكد قوة المنافسة في الإتقان سواء من الناحية التقنية أو الألوان. كما أن وزرات كنيسة ماجدالينا، ووزرات مقصورة الكهنة بكنيسة سان خيل S. Gil ، ووزرات المصلى الملكي بقرطبة ، ومصلى سان بارتولوميه S. Bartolomé بمستشفى أجوبوس H. Agudos بنفس المدينة. وخلال القرن السادس عشر كان يتم تنفيذ القطع التي تحمل شعارات كارلوس الخامس في صالون ميكسوار Mexuar بقصر الحمراء بغرناطة^(٥٦) .

ولقد استخدمت تقنية الفواصل الجافة ، التي سادت خلال القرن الخامس عشر، وخاصة أثناء حكم الملوك الكاثوليك، في الشعارات الخاصة بالفروسية على وجه الخصوص ، ورغم ذلك لا نعدم وجود الزخارف الهندسية (التي يكتمل شكلها في مجموعات مكونة من أربعة قطع أو في الأشكال التصويرية. وهنا نبرز تلك التي تم إعدادها للإصلاحات التي نُفذت في القصور الملكية بإشبيلية .

ونجد قبر السيد/ ليون إنريكيث L. Enriquez في دير سانتا باولا Sta. Paula بالعاصمة الأندلسية. وهو قبر تحيط به واجهات من سيراميك تم فيه الجمع بين

موضوعات زخرفية، تم التوصل إليها باستخدام تقنية الفواصل الجافة (شعارات وزخارف كتابية)، بالإضافة إلى موضوعات أخرى ذات طبيعة زخرفية استخدمت فيها تقنية التقاطعات، وكذلك موضوعات ثالثة ذات طراز يعود إلى عصر النهضة ، حيث استخدمت في صناعتها تقنية النقش Pintura ، والتي ربما أدخلها نيكولو بيزانو N. Pisano إلى إشبيلية (٥٧) .

وربما كانت " كاسا بيلاتوس " هي التي تتضمن أهم قطع السيراميك المزججة المحفوظة في إشبيلية والمصنوعة خلال القرن السادس عشر. وفي المصلى نجد أن القطع البارزة تتمثل في الوزرات التي تحمل تشبيكات مكونة من اثني عشر طرفاً، حيث استخدمت تقنية التقاطعات أو الشطف (Cuenca o arista) في إعدادها، أما الواجهة ففيها تشبيكة مثمثة وحولها إفريز من الشرافات ذات الأصول الأندلسية. أما باقي القصر فنجد مخططات من السيراميك الذي يرجع إلى عصر النهضة، وهو نوع يخرج عن دائرة دراستنا نظراً للتصميم وتقنية العمل.

ورغم أننا قد تحدثنا عن بعض الأمثلة، فإن تقنية التقاطعات Cuenca من حيث الإنتاج الصناعي ورخص التكلفة - بالمقارنة بتقنية الفواصل الجافة، وتقنية التغطية على وجه الخصوص - أخذت تفرض نفسها ابتداءً من النصف الثاني للقرن الخامس عشر، وعلى طول قرن من الزمان نجد أن حيّ تريانا قد أنتج كميات من الزليج لكافة الأعمال بالمدينة ، وصدرَ إلى مناطق بعيدة مثل البرتغال (سيو القديمة Seo Vieja وسانتا كلارا في مدينة كويمبرا Coimbra) ، أو إلى جزيرة سانتو دومنجو (مصلى القديسة أنا، أو مصلى رودريجو باستيداس R. de Bastidas بكاتدرائية بريمادا Primada) . ويلاحظ أيضاً أن بعض المعلمين أقاموا ورشاً خارج إشبيلية مثل تلك التي نجدها في غرناطة (ورشة أسرة تيئوريو روبلس T. Robles ، ورشة إيرنانديث Hernandez) ، حيث أسهمت في نشر الإنتاج في المملكة الناصرية القديمة، وشاركت في الترميمات التي جرت في قصر الحمراء.

نعثر في إشبيلية على زليج من ذى التقاطعات Cuenca سواء المنشآت الخاصة بالقصور (سراي كارلوس الخامس في قصور إشبيلية، وكاسا بيلاتوس، وقصر

المالكات Las Duenas)، أو في المنشآت ذات الطابع الديني (سان إيسيدورو دل كامبو، وسان ليونارو، وصومعة الرهبة Cartuja الخاصة بالقديسة ماريلا دي لاس كوبياس)، وهنا تبرز قاعة الطعام الكائنة في دير سانتا كلارا. وأحيانا ما نجد الزليج يتجاوز حدود الوزرة ليطغى باقى المساحة الفاصلة بين الوزرة والإفريز الجصى المجاور للسقف، وهذا ما نجده - على سبيل المثال - فى قصر آل إنريكيث Enriquez. أضف إلى ما سبق وجود حالة خاصة فى إشبيلية وهى المتعلقة بتطبيق نظام السيراميك المذهب على تقنية التقاطعات، الأمر الذى يعنى إجراء عملية حرق ثالثة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما نجده فى واجهة مصلّى مايسى رودريجو Maese Rodrigo .

ولقد كانت طليطلة مركزا كبيرا من مراكز إنتاج السيراميك، غير أنه لم يتبق لنا الكثير منه فى الاستخدامات المعمارية. والأكثر من هذا فإن الأجزاء المتبقية من إحدى الأرضيات تشير إلى الربط بينها وبين استخدام نفس النظام فى الوزرات، وهذا ما تفتقر إليه طليطلة. وهناك حالة فريدة تتمثل فى معبد الترانزيتو حيث به أرضية رائعة لم يتبق منها شئٌ اللهم إلا القليل من البلاطات المكسوة، ويلاحظ اختفاء الوزرات أيضا.

ولقد ظلت تقنية كسوة الزليج سائدة فى طليطلة، من خلال نماذج ترجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ونرى ذلك فى الأرضيات حيث تختلط العناصر المزججة وغير المزججة، ومن أمثلة ذلك ما نجده فى كل من دير سان كليمنت ودير سانتو دومنجو أنتجو S. D. el Antigo .

هناك بقايا من السيراميك فى بعض المناطق الخارجية لبعض المباني الدينية، ويلاحظ إنها كانت مستخدمة بشكل عام، مثلما هو الحال فى الفن المدجن الأرغنى وخاصة الأبراج؛ فهناك برج سان ميغل ألتو، وسان رومان، وسانتو توميه، كما نعثّر على تلك البقايا فى واجهة سانتياجو (توجد الكنيسة الأخيرة فى طليطلة Talavera de la Reina).

ولقد تم إنجاز أشكال مدوّرة وبيضاوية خلال القرن الخامس عشر، وباستخدام تقنية الفواصل الجافة. وهى أشكال منتصبة وذلك لاستخدامها فى التشطيبات

المعمارية، ونذكر من بينها ما هو محفوظ منها في معهد بلنسية دي دون خوان I. De Valencia de D. Juan ، والذي يرجع إلى دير سان خوان دي لا بنتنثيا S. J. Penl- tenc la ، أو تلك القطع الواقعة في برج الأجراس بدير سان خوسيه S. José ، والتي أعيد استخدامها بعد أن كانت في مبنى سابق.

ولقد أثمرت تقنية التقاطعات التي أدخلت في النصف الثاني للقرن الخامس عشر مجموعات من الزليج على مدار قرن كامل، وبها الموضوعات التالية طبقا لما تقول به بالبينا مارتنيث كابيرو: "... مثل التشبيكات، والأشكال النجمية، والمعينات sebca ذات ثمار "الفلل" ، والبوائك ذات الفصوص، والموضوعات شبه الكتابية" (٥٨) ، حيث نجد بعضها يرجع إلى الأصول القوطية أو عصر النهضة. وتعتبر المقاعد الجانبية في معبد الترانزيتو والتي ترجع إلى عام ١٤٩٤م من المنشآت التي استخدمت هذه التقنية. ولقد تم بناء هذه المقاعد عندما توقف استخدام المبنى كدار للعبادة العبرية، وأصبح كنيسة تابعة لجماعة قلعة رباح Calatrava . ويلاحظ أن التشبيكة كعنصر زخرفي تحتل موقع البطولة (ذات الستة عشر طرفا) . كما نجد أن مصلى Corpus Christi بكنيسة سان خوستو وكذلك كنيسة باستور Pastor بهما مجموعات هامة من الزليج، بها زخرفة عبارة عن أشكال نجمية.

كما حفظت لنا بعض الأديرة مجموعات على نفس درجة الأهمية لتلك التي نجدها في صالة الاجتماعات بدير سانتو دومنغو الأنتجو؛ حيث تضم أرضية بها بلاطات مزججة وأخرى محمصة، وكذلك الحال في كل من السلم، والمقعد، والواجهة حيث تحمل التشبيكة من النوع البارز، وكذلك إزارات من الزليج ذي الفواصل الجافة. ولازال هناك في نفس المكان الذي يوجد في دير سان كليمنت أرضية ومقعد. أما السلم والواجهة فهما ينتسبان إلى تقنيات وتوجهات فنية أخرى (موضوعات تصويرية باستخدام الزليج المدهون)، ويمكننا أن نبرز في هذا المكان ثلاثة من الكراسي المكسوة بالزليج، ويوجد اثنان منها في صالة الاجتماعات أما الثالث فهو إلى جوار "باب غريب" Puerta reglar ، كما توجد أرضيات ووزرات لها شيء من الأهمية موزعة ومحفوظة في طليطلة الأثرية: مثل كورس دير سانتو دومنغو الريال S. D. el Real ، ودير سانتا إيزابيل دي لوس رييس S. I. De los Reyes ، ودير سان بابلو، ودير لا كونثبثيون

فرانثيسكا . كما تكثر الوزرات المستخدم فيها سيراميك بتقنية التقاطعات فى القصور الطليطلية، حيث نجد فيها أيضا الشعارات الخاصة بالمنوحنين (كاسا دى ميسا).

٣-٥ : الأسقف الخشبية المقبية (الجمالونية) :

تعتبر الأسقف الخشبية المقبية من العناصر التى تحدد ملامح الفن المدجن، وتنطبق هذه المقولة على جزء هام فى إسبانيا وعلى معظم جغرافيا أمريكا . ومعنى هذا أن كلا من التقنية وكذلك الإنشاءات (بشكل جزئى) هما العنصران اللذان حظيا بالكثير من البحث والتحقيق فى الموروث المدجن . وتساعدنا الأبحاث الكثيرة ابتداءً من الأبحاث المقدمة إلى " الانعقاد الثانى للمؤتمر الدولى عن الفن المدجن فى ترويل "، وانتهاءً بأبحاث تتعلق بمراجع الموضوع مثل الذى قامت به أناريس باثيوس A. Reyes Pacios^(٥٩) على العثور على عدد هائل من المنشآت التى تساعدنا على فهم المراحل التقنية التى نحاول العثور عليها من خلال هذا البحث، والتى سنراها موضحة فى الفصول المتعلقة بالجانب التاريخى.

• أصول نجارة الخشب الأبيض :-

لقد تركزت بعض الأبحاث التى أجريت خلال السنوات الأخيرة حول الأصول الأندلسية، أو الأوروبية للتقنيات الإنشائية الضرورية لإقامة الأسقف الخشبية المقبية، بغض النظر عن الجوانب الزخرفية التى تعتبر ذات أصول إسلامية، حسب اعتراف معظم الباحثين.

ويصر إنريكي نوبرى - E. Nuero المهندس المعماري المتخصص فى التحليل البنيوى لنجارة الخشب الأبيض وترميمه - على نسبة تلك (التقنية) إلى أوروبا . ولقد أفصحت دراساته عن العديد من التساؤلات المتعلقة بأنظمة البناء، وأسهمت فى إعطاء قراءة صحيحة للمخطوطتين الموجودتين، وهما مخطوطة ديجو لوبيث دى أرايناس (إشبيلية)، ومخطوطة فرأى أندرس دى سان ميغل (المكسيك)^(٦٠). ولقد

أسهمت مقارباته الدقيقة للغاية في التقدم العلمى المتعلق بعمليات الترميم، وإحلال الهياكل التى فُقدت أو تلك التى أصبحت فى حالة بالية تماما. غير أن اختلافنا مع إنريكي نويرى يأتى من فكرته القائلة بربط أصول نجارة الهياكل بهياكل أوروبية (فى وسط أوروبا) ترجع إلى القرون الوسطى، وهى أسانيد تعتمد عنده على وجوه شبه فنية، وعلى عدم وجود تصاميم مشابهة فى العالم الإسلامى، بالإضافة إلى أنه (أى العالم الإسلامى) يفتقر لكثرة الأخشاب (٦١).

إننى أرى أنه يجب النظر إلى الموضوع من زاوية تاريخية أكثر منها فنية. فمن المعروف أن المسلمين لم يصنعوا أسقفا مقبية من الخشب بشكل عام مثلما هو الحال فى وسط أوروبا. ولقد أدى انتشار الإسلام فى منطقة جغرافية محددة إلى إجبار السكان على استخدام مواد البناء المعهودة فى كل مكان، حيث نرى أن الطين الصلصال - arcilla وبالتالي الآجر - قد انتشر فى منطقة الرافدين، أما الحجر فكان فى الأناضول ، ولا يجب أن ننسى استخدام الطوب، والحجر، والرخام أثناء عصر الخلافة العباسية.

أما بالنسبة للخشب فهناك الكثير مما يمكن أن يكتب عنه . فغير صحيح - أولاً - أنه لم تكن هناك مواد خام فى المناطق الخاضعة للسيطرة الإسلامية ، فالغابات وإن لم تكن كثيرة فهى كافية. كما أن الأسقف الخشبية المقبية استخدمت فى العالم الإسلامى ابتداءً بالمسجد الجامع فى دمشق وحتى المسجد الجامع فى قرطبة. ولقد أدى استنزاع الأرض بشكل مكثف ابتداءً من العصر الإسلامى إلى القضاء على الغابات لصالح الزراعات الموسعة. ونذهب إلى أبعد من ذلك لنقول بأن مراحل "الاسترداد" reconquista أسفرت عن ترك نظام الرعى الموروث عن المسلمين ، فى كثير من المناطق والتوجه إلى إنتاج الغابات واستعادتها لمكانتها بشكل تدريجى. ويجب أن نضيف إلى ما سبق عمليات الاستخدام الصناعى للخشب وخاصة فى استخراج الحديد، ومع هذا فلا زالت هناك الكثير من غابات الصنوبر فى المغرب Marruecos، حيث استمر السكان حتى الآن فى بناء الأسقف الخشبية المقبية. وكذلك صناعة الكثير من قطع الأثاث التى تشكل أحد الأفرع الرئيسية فى الحرف اليدوية المحلية.

وربما تمثلت إحدى توجهات البحث وإيضاح المشكلة في تحليل الرحلات البحرية وجوانبها البنيوية في العصر الإسلامي، والدراسات التي تمت في هذا المضمار^(٦٢)، والتي تعمل على تحديد أهم ترسانات صناعة السفن، تصل إلى خلاصة تقول بأن كلا من منطقة الرافدين، ومصر، وإفريقية كانت من تلك التي تعاني من نقص في إنتاج الخشب، وعكس هذا نجده في كل من سوريا، والأناضول، والمغرب، والأندلس، وفيما يتعلق بداخل شبه جزيرة أيبيريا نجد أن أهم مناطق الغابات كانت سلسلة جبال قونقة Sierra de Cuenca ، والهضبة القطلانية، وجزر البليار، ومنطقة الغرب Algarve (في البرتغال) ، وغابات سلاسل جبال بتيكا Bética . ورغم هذا فلقد بحث المسلمون أيضا عن الخشب في جبال الألب في أوروبا، وذلك من خلال موانئ على الشاطئ الجنوبي لفرنسا ، ومن خلال التبادل التجاري مع الجمهوريات الإيطالية المزدهرة اقتصاديا.

ورغم هذا التوثيق الذي نستخلص منه الدليل على وجود المواد الخام إلا أننا لا يمكننا الحديث عن إنتاج وفير، وهذا ما جعل التجارين يميلون إلى التوفير والإفادة إلى أقصى حد من الموارد، وذلك باتخاذ تقنيات معينة في نظام قطع الأخشاب. ومن هنا ندرك سر تطور أعمال النجارة الدقيقة ebanistería التي تفيد من القطع الصغيرة المتبقية من الأعمال الكبيرة. فنتيجة لهذا الاتجاه في استخدام الخشب والتعامل معه وكأنه يشبه المواد الخام الثمينة - طبقا لما يراه موريس لومبارد Maurice Lambard^(٦٣) - تطورت تقنيات نجارة الخشب تطورا ملحوظا ، مقارنة بالدول الأوروبية (وسط أوروبا) التي كانت تحظى بوفرة في تلك المادة الخام . ودلينا على ذلك هو الاستعانة بالفنيين المسلمين في إسبانيا - خلال القرن الرابع عشر - للقيام بصناعة أسقف خشبية مقبية في القصر البابوي: أبيجنون Avignon .

هناك قضية أخرى يجب أن نضعها في الاعتبار، وهي جغرافية انتشار النجارة المدجنة . فكلما صعدنا نحو شمال شبه جزيرة أيبيريا كلما قلت التعقيدات الفنية والتقنية، اللهم إلا استثناءات قليلة غير إنها تزداد ثراء وتعقيدا كلما اتجهنا إلى الجنوب. وإذا ما كان علينا أن نقارن ذلك بوسط أوروبا لابد أن نفكر في طرق ومسارات التأثير

التي اختفت. ورغم ذلك فقد حظيت مراحل دخول الأساليب الرومانية والقوطية شبه جزيرة أيبيريا وتطورها بالدراسات الوافية.

وربما كان علينا أن نرجع إلى الوراء، والبحث عن الجذور الكلاسيكية للأسقف الخشبية المقببة، ونلمح تطورا مختلفا بين دول وسط أوروبا والدول الإسلامية، وهذا لا يعنى التقليل من شأن الأسقف الأندلسية، أو أن تكون هناك شراكة في أصولها أو توجهاتها الأوروبية الواضحة. فإذا ما نظرنا إلى أصول تلك الأسقف قديما فمن المنطقي إنها تطورت (وربما بسرعة عن غيرها) في وسط أوروبا؛ نظرا للظروف المناخية ووفرة الأخشاب بالمقارنة بالعالم الإسلامي. وإذا ما كانت التقنيات متشابهة فهذا ما يدفعنا إلى تحليل اتصالات وتأثيرات لم تُدرس إلا قليلا. وفي هذا المقام نجد أن المهندس المعماري نويري يطرح علينا أفكاراً يجب أن نضعها في الاعتبار، مثل وجود نجارين يقومون بتنفيذ أسقف خشبية مقببة باستخدام عناصر زخرفية خلال بدايات العصور الوسطى، وهذا ما نستشفه في " Etimologías جنور" للقديس إيسيدورو Isidoro، وكذلك وجود فنيين يطلق عليهم Sacritector (المُسَقِّفون - Techa-dores^(٦٤))، ويعترف بأن المجموعات القوطية القادمة من وسط أوروبا هي التي جلبت معها التقنية؛ إذ يقول: "... ولقد برز بين هؤلاء الناس القادمين من الشمال، والذين اعتادوا بوما بناء مساكنهم من الخشب، نجارون ممتازون. والشاهد على ذلك هو ما نجده في أنحاء أوروبا، حيث هناك الكثير من التلاقى في ميدان التقنيات المستخدمة والتي ظلت حتى الآن. ففي ألمانيا المعاصرة لازلنا نرى حتى الآن استخدام تقنية السقف ذي المسند والرباط، التي تعتبر الدعامة الأساسية فيما يسمى " بالنجارة المدجنة " الإسبانية (وكذلك المثاثات الخاصة بالهياكل والتي كان يستخدمها نجارونا)، وهذا شاهد على بقاء التقنيات المرتبطة بكل بلد...^(٦٥).

هذا الطرح الذي يجب أن نضعه في الاعتبار، لا يحول دون أن تدخل التقنية وتتراكب مع مجموعة المعارف الأندلسية وتأخذ تطورها العادي في الإطار الثقافي الذي حلت به. وهنا فإنني أريد القول - عودة إلى بناء السفن خلال العصر الإسلامي - بأن الكثير من المؤرخين العرب - ومن أبرزهم ابن خلدون -^(٦٦) قد أشاروا إلى التبعية الشديدة التي كانت للنجارة مع الهندسة، وهنا نلاحظ أن أبرز الهندسيين كانوا من

كبار النجارين في فن النجارة . ويرجع ابن خلدون المعلومات الخاصة بهذا الميدان إلى العالم القديم، بقوله بأن أبرز المهندسين اليونانيين كانوا من كبار المتخصصين في فن النجارة، فلقد كان إقليدس مؤلف كتاب " عناصر الهندسة " نجارا وكان يلقب بذلك، وكان أبولونيوس Apolonio مؤلف كتاب " الأقسام المخروطية " مميّزا في تلك الصنعة، ومثله منيلاس Menelaus وآخرون (٦٧) . وهذا التأكيد له أهمية كبيرة عندنا فخلال السنوات الأخيرة للقرن الرابع عشر، والتي كتب فيها ابن خلدون عن أنظمة البناء، وعمليات التعلّم في الورش، كان ينظر إليها (الأنظمة) على أن علوم الرياضة تسندها، وكان ذلك أحد الإسهامات التي برزت فيها الحضارة الإسلامية.

ورغم وجود نسبة الشبه الكبيرة التي يمكن أن نجدها بين النجارة التركيبية في وسط أوروبا والنجارة في البلاد الإسلامية فإن هناك اختلافات هامة في الاستخدام والأشكال الزخرفية بينها. وهنا يمكن القول - بصفة عامة - بأن زاوية النجار *escuadra* المستخدمة في الأندلس أصغر بكثير من الأوروبية، اللهم إلا استثناءات ملحوظة في بعض الأعمال التي جرت في كل من الأندلس والمغرب. وقد تطلب استخدام الكمرات *Vigas* غير السميكة إلى التوفير في استهلاك الخشب، أضف إلى ذلك استخدام المشط *Pelnazo* ، وهو عبارة عن قطع صغيرة تستخدم في إخراج الأشكال الزخرفية، وكذلك تعتبر بمثابة دبابيس للحيلولة دون حركة الأسقف المقبية والتأكد من متانتها.

وعلى ذلك فإن تلك العناصر زخرفية الطابع، وكذلك تقنية تساند البناء، وبذلك أخذت تتباعد عن صناعة الأخشاب في أوروبا، والنتائج الفقيرة التي هي عليها في المجال الجمالي المتعلق بنظام الربط *anclaje* .

أضف إلى ما سبق فإن هذه الأنظمة البنائية ظلت حتى اليوم في المغرب، ذلك أن التراث هنا هو جزء أساسي من ثقافة ذلك البلد، كما هو الحال في كافة الدول الإسلامية. لكن هذه التقنيات أخذت تفقد أرضا في إسبانيا عندما أدت عملية التوحيد الثقافي مع أوروبا إلى اتخاذ حلول وتوجهات جمالية مختلفة. ولم يكن " كتاب النجارة " الذي نشره دييجو لويث دي أريناس عام ١٦٢٣م إلا بمثابة الإعلان الأخير عن هذه التكنولوجيا. إذ نجد المقدمة تتضمن شكوى العريف الإشبيلي من قلة المعارف التي

عليها المعلمون وكذلك الصبيان ، الأمر الذي حدا به إلى تأليف الكتاب. غير أن ما لم يشر إليه لوبيث دي أريناس هو أن عدم تعلّمهم يرجع إلى أن المهنة أصبحت مهجورة . فالعمارة الجديدة التي اتخذها - على سبيل المثال - خوان دي أوبيدو J. de Oviedo ، وكذلك دي لا بانديرا - Bandera الرجل الذي كان معلما في المدينة ولكن في فرع البناء - بدأت تسير في دروب أخرى. ويشير نمط " الكنيسة الصندوقية " الذي صممه كل من ميغل دي ثومار أجا M. de Zumárraga ، وألفونسو دي باند لبيرا A. de Vandelvira ، وكريستوفر دي روخاس Cristobal de Rojas عام ١٦١٨م لبيت القربان المقدس Sag rario الخاص بالكاتدرائية (اعتمادا على الإسهامات الكلاسيكية لإيرنان رويث Ruiz H.) إلى أنه أقل تكلفة من كنيسة ذات طراز مدجن ، كما أن البساطة تساعد على التوحيد الثقافي والزخرفي، وتقلل من الظلمة، وتزيد الضوء من خلال فتحات (الأقبية) التي يتم إنشاؤها في مناطق مختلفة - وخاصة في منطقة التقاطع الظاهري، فتلاميذ ديغو لوبيث دي إرينا D. L. de Arenas وزملائهم في الطائفة لم يتقنوا مهنتهم فلم يعد ذلك ضروريا إذ لم تعد تبني كنائس أو قصور مدجنة . وفي هذا المقام نجد أن الوثائق التي ترجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر (المتعلقة بالأسقف الخشبية المقبية) تتحدث بشكل دائم عن الترميمات أو إعادة البناء، لكنها لا تتحدث عن مشروعات إنشائية جديدة .

● أنماط الأسقف الخشبية المقبية :

يعتبر بناء الأسقف الخشبية المقبية أحد العناصر الأكثر تميزا للعمارة المدجنة؛ ذلك أن إقامتها تسهم في تحديد مفهوم الفراغ الخاص بمساحة ما، وإضفاء دلالات جمالية عليها تبدأ بالعناصر الزخرفية وتنتهي بالحجمية ، بغض النظر عن استخدام الحوائط الخارجية Perímetros المرتبطة بتوجهات جمالية أخرى .

وهنا أشير - على سبيل المثال - إلى الفكرة المتكررة والقائلة بأن الفن المدجن لم يسهم بأي من التوجهات الخاصة بإيجاد فراغات غير مسبقة . ومن حقائق الأمور أن صناعة أسقف من خلال هياكل تشبيكية غنية، ووضعها على كنائس ذات تصميم

صنوقي يساعد على أن تتمتع بفراغ متميز عن تلك الأخرى التي تستخدم نفس المفاهيم المساحية، وفي هذا المقام تتحدث تواخاس روخير Toajas Roger قائلة : "فيما يتعلق بالعمارة التي هو عليها . كما أنه مماثل لذلك الذي نجده في العمارة ذات العوارض arquitectura arquitrabada الكلاسيكية، غير إنها أكثر تعقيدا بإضافة عناصر شكلية لها تأثيرها العظيم في مجال الرؤية، والجو العام، والفراغ الخاص بالداخل . فالأسقف الأندلسية تساعد على إيجاد فراغات متعددة الأسطح Polédrico وهندسية لها منطقتها الواضح، ورغم ذلك تخضع لتمحيص ظاهري باستخدام التشبيكة أو نظام القصاع encasetonado ، أو أي من الحلول المشتركة التي تخضع في الأساس للشكل البنيوي وهنا نجد أن هذا التلاقى بين الشكل والوظيفة (وهذا توافق غريب مع أحد مبادئ الكلاسيكية) بعكس طبيعتها وجمالها وفعاليتها كعنصر معماري " .^(٦٨) وعلى هذا فإن السقف الخشبي المقبى ليس مجرد حل تقني، بل يرتبط به الفراغ الداخلي والشكل الخارجي .

وعموما يمكننا أن نقوم بتعريف الأسقف المدجنة - قبل الدخول في تصنيفها - سيرا على ما فعله ويس Weiss - ببساطة ودقة - من خلال كتابه " الأسقف الاستعمارية الكوبية " Techos Coloniales Cubanos . إن المبدأ التقني الذي تقوم عليه هذه الأسقف هو عبارة عن بناء سقف خشبي باستخدام الزاوية الصغيرة es-cuadría ، والأساس الفني في ذلك هو ترك الهيكل مكشوفاً من الداخل، وزخرفته بواسطة تشبيكة هندسية، ودهانه " .^(٦٩)

وقد استندنا في تصنيفنا لتلك الأسقف على النتائج الخاصة بالتصنيف التي تم التوصل إليها أثناء " الانعقاد الثاني للمؤتمر الدولي للفن المدجن في ترويل " .^(٧٠) ورغم ذلك فنحن واعون للمسميات والمصطلحات المختلفة المستخدمة طبقاً لكل إقليم، وكذلك للاختلافات بين مختلف المناطق الجغرافية في أمريكا . كما نرى أن من الأفضل اللجوء إلى مصطلحات مشتركة، مع ما في ذلك من تقليل للثراء اللغوي، غير أن هذا الجانب يكتسب أهمية كبيرة في ميدان البحث المقارن .

(أ) الفرخ Alfarjes (الأسقف المسطحة) :

يرى تورس بالباس أن لفظة "alfarje" كانت تطلق خلال العصور الوسطى والقرون التالية على السقف العادي أى المسطح . وهنا يخطئ من يطلق هذه اللفظة على الأسقف الخشبية من نوع "المسند والرباط" Par y nudillo مع وجود القصاع (٧١) . وهذه فكرة يؤيدها كل من جومث مورينو (٧٢) ، وبريتوبيبس Prieto vives (٧٣) ، ومارتينث كابيرو M. Caviro (٧٤) . ويتكون هذا النوع من الأسقف alfarjes من عوارض خشبية رئيسية يطلق عليها Jácenas {جوانز} أى الروافد التى تتكى مباشرة على الدعامة estribo ، أو من خلال أطراف الدعامات كانات canes ، ويمكن أن يوضع فوق هذه الروافد نوع آخر من الدعامات المتعامدة على الأولى، ويطلق عليها Jaldetas (الدعامات الثانوية المتعامدة) .

وتتم زخرفة الدعامات الرئيسية من خلال البروفيل أو الحز Gramil ، والذي أحيانا ما نجده على شكل مستدير أو على شكل حلية نصف أسطوانية bocel ، كما يمكن أن نجد أنماطا زخرفية أخرى تبدأ من شكل "دجاجة الأرض" chórcola وتنتهى بالقصاع . ولا يجب أن ننسى الزخرفة بالرسم سواء كانت الموضوعات تصويرية، أم نباتية، أو نقوشا كتابية .

ويتكون السقف من مجموعة من القصاع أو الفراغات المحددة بواسطة تقاطع الجوانز Jacenes مع الدعامات الثانوية Jaldeta ، وعندما يكون التقاطع غير متعامد نحصل على أشكال أو شبه معينات ، كما نجد ما أطلق عليه "أعمال اللفائف" (*) Labor de menado ، حيث تتكون ألواح رقيقة chillas على شكل نجمي ، وكذلك الفرْد alfardones ذات أشكال سداسية ممتدة، وهذه يمكن أن تتغير طبقا للبروفيل الذى يوجد فى أنماط مختلفة للعقود (المفصصة ومتعددة الخطوط ...إلخ) . هذه

(*) (Menado أو Manado اسم إقليم شغل إقليم مينادو). (المترجم)

العناصر الزخرفية ليست قاصرة على هذا النوع من الأسقف [الفرخ] alfarjes :
إذ يمكن أن نجدها في الأنماط المختلفة التي نتناولها بالدراسة .

(ب) الهياكل Armaduras (الأسقف المقبية) :

كانت محاولة فهم تقنيات بناء هذه الهياكل إحدى المسائل الضخمة التي تتعرض لها الدراسات التاريخية المتخصصة . وقد أدى نظام العمل في طوائف النجارين إلى أن يستند تعلم هذه التقنيات على الممارسة الكثيرة، وعلى القليل من التنظير، ويتم نقل ذلك من الكبار إلى الصغار ، وقد ساعد ظهور تقنيات جديدة على التراخي فيما يتعلق بالقواعد العامة حتى أصبحت على وشك الزوال . وأثناء هذه الأزمة نجد مخطوطة ديغو لويث دي أريناس^(٧٥) موجهة لتصحيح المسار وشرح الأخطاء التي ترتكب أثناء الاختبار الذي أداه لمنصب عريف مدينة إشبيلية^(٧٦) .

ولما فقدنا التقاليد القديمة في البناء كان علينا أن ننتظر حتى القرن العشرين، ونطلع على تحليلات المهندس المعماري إنريكي نويري E. Nuere التي تساعدنا على معرفه النظام البنيوي الذي تسير عليه ورشة ضالعة في التقاليد الخاصة بالطائفة . وهنا ليس أمامنا إلا السير على نهج نويري^(٧٧) بالقول بأنه لكي يتم تنفيذ هذا النوع من الأسقف المقبية كان على النجار أن يفيد أولا من مثلثات السقف المقبي، والتي يستخدمها في كافة عمليات القطع الضرورية لتركيب الكمرات.

وتتكون هذه المثلثات من ثلاثة أنواع : النوع الخاص بالهيكل ، وقاعدة Coz خشبة أعلى الجمالون Lima ، والهيكل المثلث albanécar . ويتم التوصل إلى هذه المثلثات الثلاثة من خلال مستودع Cambija ، وهو عبارة عن مخطط ذي مقياس يتم من خلاله الحصول على كافة الزوايا الخاصة بالسقف المقبي بشكل متوالٍ . ومن الناحية العملية فإنه عبارة عن شبه دائرة يساوي ١٢/٨ من المساحة المراد وضع السقف لها .

ويساعد مثلث الهيكل على تنفيذ أماكن القطع الرئيسية في كل من المسند Par (العرق) والرباط (nudillo) ، ومن خلاله أيضا يتم تحديد أماكن القطع تمهيدا لعملية

التركيب، وكذلك من أجل سند العروق Pares على الدعامة الرئيسية ، ونقاط تلاقي المساند Pares مع الدعامة العليا Hillera ، وتساعدنا قاعدة العرق الخشبي العلوي Lima على تعدد أماكن القطع بها، وهي مساوية لتلك التي ننفذها بواسطة مثلث الهيكل على المسند par . ويحدد الهيكل المثلث زاوية التقاء الجوانب. وهي زاوية محددة سلفا في مخطط الجوانب، وبالتالي تساعد على ربط مخطط السقف المقبى بالزخارف التي تحملها الجوانب، كما تساعد أيضا على تحديد طول الريش pendolas .

أما بالنسبة لمثلثات التشبيكة، فإن القاعدة العامة تتطلب وجود ثلاثة أخرى منها لتنفيذها: اثنان من التشبيكة، وثالث يسمى " رابط الأطراف " ataperfiles ، ما عدا الشكل النجمي ذو العشرة أطراف حيث يكفي هنا اثنان من المثلثات؛ ذلك أن المثلث رابط الأطراف يتوافق مع واحد من مثلثات التشبيكة. وهذا النوع الأخير من المثلثات له أسماء متعددة فيطلق عليه atimbron عندما يتعلق الأمر بتشبيكة من سبعة، و blan quillo لتشبيكة من ثمانية ، و negrilla لتشبيكة من تسعة. أما المثلثات الأخرى الخاصة بشكل نجمي يوضع منتصبا فيطلق عليها مثلثات "n" و "n/2" ، ويتم التوصل إلى المعادلة الرياضية الخاصة بها من خلال قسمة نصف الخط الدائري بكامله Semicirunferencia على مثلثات "n" (٧٨) .

وبعد هذا العرض الموجز للجوانب البنيوية سوف نسير في تصنيفنا للهيكل على المفاهيم التي تم إرساؤها في " الانعقاد الثاني للمؤتمر العالمي حول الفن المدجن " (٧٩)، وهي:

١ - هياكل جمالونية ذات ميلين dos aguas :-

١ - ١ - "مكونة من مسند par ، وكتلة في الأعلى يطلق عليها : hileria ، وهي هياكل مكونة من مواد قوية مثل المساند أو الكتلة ، وموضوعة حسب زاوية ميل السقف، وتتكى على الحائط وعلى عرق علوي يطلق عليه hileria ، ورغم أن هذا العرق الأخير يمكن أن يتكى على مثلثات في الأعلى pinon إلا أنه يستند أساسا على زوج من العروق pares المتقابلة " (٨٠) .

١ - ٢ - المسند والرباط : par y nudillo يكرر هذا الهيكل ما هو موجود في الهيكل السابق لكن يقع على مسافة ٢/٢ من ارتفاع المساند pares, عنصر آخر هو " الأربطة nudillos " حيث تقوم بربط المساند وتقضي على أية تشوهات. ويمكن لهذا الهيكل أو السابق عليه أن يكون فيهما أوتار Tirantes تساعد على القضاء قوة الدفع الأفقية، وبالتالي تزيد من استقرار السقف. وعندما يوضع فوق الأربطة لوح يحول دون المنظور الرأسى فإننا نطلق عليه المصد almizate .

٢ - هياكل جمالونية ذات أربعة أوجه للميل " cuatro aguas : وتستخدم هذه الهياكل تقنية أكثر تقدما من تلك المستخدمة في السقف ذى المسند والرباط ؛ حيث تضاف إليها جوانب أخرى فى الصدر testeros . كما إنها أكثر تعقيدا من الناحية التقنية وأكثر ثباتا عن السابقة، وهى تمثل بعدا جماليا جديدا؛ ذلك إنها تساعد على أن تكون حوائط المبنى متساوية الارتفاع. وعادة ما يكون الفراغ المسقوف مستطيلا، ومن المنطقى أن يكون مربعا أيضا. ويطلق على حواف التقاء السواتر pano اسم Limas، وهذه الأجزاء تساعدنا على عملية التصنيف. ويمكن أن يؤدي التصور العام لمختلف أجزاء المبنى إلى مباعدة جوانب السقف، غير أن ذلك لا يعنى أن يشكل ذلك مجموعة خاصة فى التصنيف^(٨) .

٢ - ١ - هيكَل نو عَكَاز : Lima o bordón : يرتبط تحديد ملامح هذا الهيكل بوظيفة العَكَاز ، الذى يبدأ من العرق الذى فى القاعدة estribo وحتى الدعامة العلوية hilera دون توقف، على أن يوجد واحد فى كل زاوية وتتلاقى هناك مع العرق الآخر Lima الخاص بالمصدر. وهذه الهياكل عادة ما توجد بها أوتار زوجية ودعامات مستعرضة، وهذه الأوتار الأخيرة تقوم بنفس الوظيفة التى عليها باقى الأوتار، ذلك إنها تقوم بتدعيم الجوانب faldones عندما يكون السقف ثمانى الشكل.

٢ - ٢ - هياكل ذات كتل معمرية " أو مزبوجة " : وهى محصلة ضم التشبيكة إلى الهياكل. وتستخدم فيها تقنية جديدة، فالسواتر التى تشكل السقف

المقبى يتم صنعها فى الورشة كل على حدة، وبالتالى يمكن الوصول إلى أقصى درجة إتقان فى صنع التشبيكة^(٨٢) . وهنا نجد أن لكل سائر العرق الخشبي الخاص به Lima ، حيث يظهر فوقها نتوء صغير. وهذا الهيكل له شكل خارجى واضح من خلال زوايا السقف التى تسير فى خط منكسر .

(ج) الأسقف الأسطوانية أو القبو :-

إنها هياكل لا تقاوم كثيرا، وذات وظيفة زخرفية، ولا تتحمل ثقل السقف مثلما هو الحال فى الهياكل؛ ونظرا للتعقيدات الخاصة بالتنفيذ فإنها تقع على عاتق مهندسين على درجة أعلى من هؤلاء الذين يشكلون جماع طائفة النجارين .

• زخرفة التشبيكة :

لقد تحدثنا سلفا عن ضرورة وجود ثلاثة مثلثات، واختلاف طرق الحصول عليها بالنسبة للهياكل؛ وذلك بغية إعداد التشبيكات. ويمكن تصميم هذه التشبيكات من خلال الأمشاط التى تربط العناصر المكوّنة للهيكل، وفى هذه الحالة يطلق عليها "سقف مقبى مكشوف الهيكل" apeinazado . كما يمكن الوصول إليها من خلال ألواح التشبيكة التى تغطى السقف من الداخل ، وفى هذه الحالة يطلق عليها Taujel أو "السقف المغطى" ataujerado .

والصنف الأول هو أكثرها تعقيدا؛ ذلك أنه يستلزم وجود صلة قوية بين الأجزاء البنيوية والزخرفية، بحيث يتطلب هذا ذاك عند التنفيذ، ومن بين أولى القضايا التى يجب أن نشير إليها هو النسبة بين عرض كل واحد من المساند Par والشارع (المسافة الفاصلة بينها) ، أى يجب أن تكون ١ : ٢ .

وعندما يتم توزيع التشبيكة بين الأجزاء المنفصلة عن بعضها في المصد (سواء كان في الوسط أو الأطراف)، فإن المشكلة بالنسبة للبنية تعتبر ثانوية، ولكن عندما نرى التشبيكة بين الجوانب السفلية faldones مكونة بذلك خطا مستمرا في مختلف مخططات الهيكل، فإننا نجد أن زوايا الالتقاء هي التي تحدد تنفيذ التشبيكة.

وتشرح ماريا أنخليس تواخاس هذه المشكلة بوضوح بقولها : " تصبح درجة ميل السقف المقبي محددة سلفا ، ومعها درجة ميل العرق Lmas ، وزوايا الهيكل الخشبي المثلث albanécar ، وهنا تُفرض قيود ضرورية بالنسبة لاختيار التشبيكة التي يجب أن تتواءم مع تلك الزوايا. أما إذا حدث العكس وتم اختيار التشبيكة مسبقا فإن البنية تخضع لقانون التشبيكة بزواياها، وخطوطها، ومناطق القطع فيها. غير أن الحالة الثانية هي التي تحدث بالفعل، وهذا ما نستنتجه بوضوح من الشروح التي قدمها لويث دى أريناس حيث يسير في خطابه على هذا النهج، وبالتالي فإن كل شيء يقود إلى محصلة تقول بأن ابتكار نظام بناء هذه الهياكل هو أمر ناجم في الأساس عن استخدام نمط معين من التشبيكات. وفي إطار هذا الانسجام الداخلي يكمن جمال تلك الأعمال، التي تعتبر في الوقت ذاته نموذجا في الأداء الوظيفي، والاقتصاد في استخدام الوسائل^(٨٣) .

وإذا ما عدنا للحديث عن تخطيط التشبيكة نقول بأن الرقم لا يتحدث في الأساس عن أطراف الشكل النجمي الذي في المركز، بل يشير إلى أن عناصر الدائرة التي تظهر في الرقم المشار إليه، وهذا ما يتحدث عنه فرأى أندرس دى سان ميغل F. A. de S. Miguel عندما يتناول التشبيكة ذات الثمانية: " إن هذا النوع من التشبيكات يأخذ الاسم المشار إليه؛ لأن الدائرة التي يتم تصميم التشبيكة فوقها تنقسم إلى ثمانى أجزاء متساوية؛ ولأن كل واحد من الأطراف الرئيسية يتكون من ثمانية، أى عبارة عن ثمانية وزرات، أو ثمانية قناديل، أو ثمانية أطراف للرّمز أو لعناصر أخرى يمكن أن تكون جارية على الألسنة آنذاك...^(٨٤) .

ويمكن إكمال تلك التشبيكة بوضع أشكال عنقودية، أو قباب صغيرة، أو مكعبات من المقربصات في مركزها. ولقد تحدث ديجو لويث دى أريناس عن تصميمها وتنوعها

وجاء حديثه في الفصل الثامن عشر من كتابه المذكور. وهناك ينوّه إلى العلاقة النسبية بين الأجزاء المكونة للتشبيكة والفراغ المتاح. أما بالنسبة للمقربصات فإن تواخاس روجير T. Roger تقول " بأنها تتكون من وحدات، عبارة عن موشورات صغيرة من الخشب، مقطوعة بطريقة منحنية في الجزء السفلي منها، ومرصوعة على جانبها، ومنظمة في خطوط محيطية perimtral ، وتصاعدية، وتنازلية. وتتكون المقربصات أيضا من عناصر بارزة (عناقيد) أو غائرة (مكعبات) ؛ وذلك لإبراز بعض المناطق الخاصة بالتكوين الزخرفي للهيكل أو التوصل إلى حل مثير لتطور المناطق البارزة مثل الكرائيش، والركاب (القاعدة الخاصة بالسقف)، والكوابيل. أو أن تشكل أقبية. إلخ ويمكن تنفيذها باستخدام الجص. (٨٥) .

ويمكن أن تكون الموشورات مثلثة، أو مستطيلة، أو على شكل شبه معين. وعند التقائها تظهر حافة تضاعف من حجم البروفيل البارز، وفي هذه الحالة يطلق عليها مقربصات amedinados طبقا لدييجو لوبث دي أريناس (٨٦) .

• الزخرفة بالألوان :

لقد استخدمت الأسطح الداخلية للأسقف المقببة كمكان مناسب للزخرفة باستخدام الألوان، وهي ترتبط ببنية الدعائم الخشبية التي تقوم بتجزئة الفراغ الموجود. ومع ذلك فإن الرسام يتدخل من خلال طريقتين: إما أن يقوم بإبراز العناصر البنيوية من خلال اللون (الحز، والبروفيل، والزليج، وتصميم التشبيكات) أو بإبرازها من خلال تذهيب كافة العناصر أو الرئيسية منها، كما يستخدم الألواح، وجوانب الكمرات الكبيرة، والإزارات كمناطق لإظهار إبداعاته بالألوان.

وتخضع هذه الفراغات الجديدة لموضوعات زخرفية معروفة مثل الزخارف النباتية، والهندسية، والنقوش الكتابية، والشعارات. وبذلك يصبح إجمالى هذه العناصر مصدرا هاما للتأريخ أو معرفة أصول الأعمال. ويمكننا أن نستخلص وجود التأثيرات الثقافية الخاصة بكل فترة من خلال هذه الموضوعات الزخرفية، كما نعرف ما طرأ من تطور

على الموضوعات ذات الأصل القوطي ، وما حدث خلال القرن السادس عشر من تطور على مخططات الجروتسك والكاندلييري Candelieri .

وتتطور هذه الأمثلة على طول وعرض الجغرافيا الثقافية للفن المدجن، ويمكننا أن نشير إلى واحدة من هذه المناطق وهي إكستريمادورا، حيث نجد أن الأسقف Alfajes لدير سانتا كلارا دي بلاسنثيا S. C. de Plasencia وسقف سانتا كاتالينا في فرينخيل دي لاسيراً Fregenal (بطليوس) تتضمن موضوعات زخرفية نباتية وبعض الشعارات. أما في بلنسية فإن كنيسة سانجرى Sangre في ليريا Liria بها موضوعات نباتية وحيوانية. وفي جيان Jaen نجد سقف قصر القائد إيرانتو Iranzo حيث نرى أيضا الشعار الخاص به . أما في قشتالة وليون فنجد سقف Alfaje دير سيلوس Silos أو سقف كنيسة بثيريل دي كامبوس Beceril . وفي إشبيلية نجد العديد من هذه الأسقف في القصور الملكية والتي تعود لفترات تاريخية مختلفة.

ورغم قلة أعمال النجارة في أرغن فإننا نجد بعض الأماكن مثل كورس توبيد Tobed ، ومالويندا Maluenda ، وتورالبا دي ريبوتا T. de Ribota ، أو بويلا دي كاسترو P. de Castro (٨٧) ، وسقف بنيارو Penarrojo ، وتاستاينس Tastavins (٨٨) ، كما نذكر سقف كاتدرائية ترويل الذي يعتبر أحد الأمثلة الهامة في باب الزخرفة بالرسم في دائرة الفن المدجن، فنجد قطع الزليج التي بها "شغل اللفاف" labor de menado ، والإزارات بها موضوعات متنوعة ذات طبيعة دينية ومدنية، وينعكس ذلك أيضا على تصميمات السيراميك المحلي.

أما في غرناطة فإن العناصر والزخارف الهندسية هي الغالبة، وهي التي تساند الزخرفة باستخدام التشبيكة ، لكننا نجد موضوعات زخرفية بالرسم عبارة عن أشكال حيوانية خرافية على دعائم الأسقف في بعض المنازل ومنها منزل آل قرطبة Cordova وآل تيروس Tiros ، أضف إلى ذلك زخرفة Candelieri في الفراغات القائمة في حارات السقف الموجودة في كنائس صغيرة تابعة لأسقفية جوادكس Guadix (خيريث دل ماركيسابو J. del Marquesado ، وجراينا Graena ، والحاكم Gobernador) ، أو في قصر مادرتا Madraza الذي أسسه الملوك الكاثوليك كأول مقر لبلدية المدينة.

وهذه الموضوعات الزخرفية يمكن إكمالها بعناصر مثل الأغصان والورود، حيث تقوم بدور المركز لباقي العناصر، وتتحول إلى أعمال نحتية حقيقية بالإفادة من الفراغات الموجودة مثل الأفاريز وأطراف الدعامات canes (كنيسة سان خوستو في قونقة دي كامبوس Cuenca de Campos) ، وكذلك اللوح (منزل آل تيروس بفرنالطة) . وربما كان أهم تلك الأمثلة ما نجده في صالة الملوك بقصر شيقوبية Secovia ، مع وجود عناصر نحتية عبارة عن شجرة العائلة للملك قشتالة - ليون . وهناك مثال تم السير على حنوه وهو ما نراه في صالون السفراء بقصر إشبيلية وفي كثير من قصور النبلاء التي زالت من الوجود في وقتنا الراهن، ونذكر على سبيل المثال صالون السيدات والرجال في الحصن، القصر التابع للسيد ديجو لويث دي أستونيجا D. L. de Estu- niga في كوريل دي لوس أjos (بلد الوليد) ، أو فيما أطلق عليه Linajes (أنساب) بقصر الإمارة بوادي الحجاره Guadalajara^(٨٩) . كما نعثر على مثل ذلك في المنشآت الدينية، وبالتحديد في المصلى الكبير الموجود بقصر تورديسياس Tordesillas وفي منطقة جغرافية نائية حيث نعثر عليه في منطقة التقاطع crucero بكنيسة سان فرانسيسكو دي كيتو (الأكوادر) .

وهذه الأشكال ذات الطبيعة النحتية التي أخذت - رويدا رويدا - تغطي وتخفي البنية الخاصة بالنظام المدجن تهدف - في بعض الحالات - إلى التقليل من تعقيدات التصميم الخاص بالتشبيكة أو إلى إخفائه. وأخذت المساحات اللونية تتسع من خلال الألواح، حيث توجد بها وحدات كاملة مثل المصد أو التربيعات (القصاع) ، ويمكن العثور على أمثلة لذلك في جزر الكناري ، سانتا كلارا في لاجونا Laguna .

أما في أمريكا فإن محاولة إخفاء العيوب، والأخطاء التقنية، واستكمال الدلالات والرموز الأيقونية للأسطح أدت إلى الاستعانة بالألواح ووضعها على العناصر البنيوية، وأدى هذا إلى ظهور الأسقف المسماة بالأسقف المغطاة forrado أو المبطن، وبذلك تتضاعف المساحات القابلة للتلوين. وهناك العديد من المنشآت الكولومبية (منازل عليا القوم في تونجا tunja) والبيروانية (بيرو) (كنيسة سان فرانسيسكو الكائنة في سان كريستوفل دي كاساس S. Cristobal أو تلك التي كررها ميشاكون Michacón) . وكلها تعتبر في نظرنا أمثلة متطورة في إطار إمكانيات التعبير الفني الذي نصل إليه في الأسقف الجمالونية من خلال الرسم.

الهوامش

Cfr. G. Borrás Gualís, Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema (١) de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar, págs. 317-325.

Ibidem, pág. 318. (٢)

Ibidem, pág. 319. (٣)

Cfr. O. Cuella Esteban, Aportaciones Culturales y artísticas del Papa Luna (٤) (1394-1423) a la ciudad de Calatayud.

G. Borrás Gualís, op. Cit., pág. 324. (٥)

G. Borrás Gualís, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I, pág. 144. (٦)

Cfr. P.J. Lavado Paradinas, Los materiales del arte mudéjar castellano (٧) (Tierra de Campos), págs. 530-533.

Cfr. A. Almagro, El Yeso, material mudéjar, págs. 453-457. El Instituto Geo- (٨) lógico y Minero de España elaboró un mapa

وقد تولى معهد الجيولوجيا والتعدين في إسبانيا إعداد خريطة عن مناجم الجص، وحدد وجود منطقة هامة تحدها جبال البرانس وحوض البحر المتوسط، وخط يبدأ من قادش ويواصل حتى إشبيلية، وقرطبة وثيودادريال، وطليلة، وصوريا، ويضم جزء كبيراً من محافظة بلد الوليد وبلنسية Palencia وجزءاً من استورياس ثم ينتهي الخط عند بحر كانتا بريا وتبلغ مساحة مناطق الخريطة الجصية في إسبانيا حوالي ٢٩٨٥٢٠ كم^٢، ومعنى هذا وجود ٥٨% من مساحة الأراضي بهذا الشكل، وبذلك نرى مفرقة أول محافظة لديها ٣٦٦٥ كم^٢، أما غرناطة فتحتل المركز الرابع بمساحة قدرها ٢١٧٥ كم^٢، ومن المثير للفضول أن أغلب الاستخدام التاريخي للجص يتركز في هذه المنطقة الشرقية، حيث يوجد اثنان من مراكز الإنتاج الأكثر أهمية وهما: غرناطة الناصرية، وأرجن المدجن، انظر إ. جاراتي روخاس، في فن الجص " ص ١٠٥ .

(٩) يتسم البحث الذي ذكرناه بالأهمية سواء بصفة عامة أم فيما يتعلق بمنطقة أرغن بشكل خاص. انظر م. إ. ألبارو ثامورا " التجميع المدجن في أرجن " ص ٢٩٨-٢٢٨ .

(١٠) عولجت مسألة الجص بجوانبها المختلفة في "الانعقاد الدولي الثالث عن الفن المدجن" وتناول ذلك بدرو لاباتو. وقد عرض في بحثه إلى خصائص هذه المادة وتقنيات العمل؛ ولهذا نحيل القارئ إليه، كما نوصي بقراءة الأبحاث التالية في نفس الموضوع.

cfr. P. J. Lavado Paradinas, *Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: El Yeso*, págs. 435-452. Igualmente, del mismo autor recomendamos como texto explicativo por su amplio vocabulario y bibliografía: *Lexicografía del arte mudéjar: el yeso. Estado de la cuestión*, págs. 523-548.

Cfr. A. Almagro. op. cit., pág. 453. (١١)

G. Borrás Gualís. *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. I, pág. 145. (١٢)

G. Michell, *La Arquitectura del Mundo Islámico*, pág. 139 (١٣)

P.J. Lavado Paradinas. op. cit., pág. 444. (١٤)

(١٥) فيما يتعلق بالموضوعات وتطورها تجدر الإشارة إلى عدد من الدراسات، منها تلك الخاصة بـ كلارا دلجايو بشأن طليطلة، حيث تقوم بتحليل الموضوعات الخاصة بالزخرفة النباتية التي ترجع في أصولها إلى التوريقات ذات الأصول المرابطية والموحدية حتى عصر بدرو الأول، حيث هناك ميل إلى الطبيعية ذات المذاق القوطي. انظر

cfr. C. Delgado Valero, *El mudéjar, una constante en Toledo entre los siglos XII y XV*, págs. 121-122; también consultar B. Martínez Caviro. *Mudéjar Toledano. Palacios y Conventos*; sí como las obras clásicas de B. Pavón Maldonado, *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, *El Arte Hispano-Musulmán en su decoración floral*; y *El Arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica*.

(١٦) يمكن أن نطلع على خلاصة لتلك الموضوعات، والتأثيرات، والتطورات التي عاشتها الزخارف الجصية المدججة من خلال بحث لـ أ. فرنانديث بويرتاس "زخرفة الجص المدجن".

(١٧) تولى بدرو لابايو تحليل بعض المنقولات (الأثاث)، ومن بينها بعض المنابر المصنوعة من الجص في منطقة قشتالة وليون، وذكر العديد من الأمثلة الهامة، وله مؤلف في هذا المقام بعنوان "الفنون التطبيقية" ص ٢٥٠-٢٥٤. كما تناول في دراسة أخرى منطقة قشتالة وليون، وهنا نشير إلى أهمية الاطلاع على بحث له بعنوان "الزخارف الجصية المدججة في قشتالة القديمة وليون" ص ٣٩٩-٤٤٠.

Sobre esgrafiados. cfr., I. Gárate Rojas, op. cit., páginas 159-169. (١٨)

Cfr. M. C. Fraga González, *Aspectos de la Arquitectura Mudéjar en Canarias*, pág. 75 (١٩)

P. J. Lavado Paradinas, *Materiales técnicas artísticas y sistemas de trabajo: El Yeso*, pág. 440. (٢٠)

Cfr. G. Borrás Gualís op. cit., págs. 208-220. Aquí analiza los distintos motivos con un buen número de ejemplos. La cita sobre color esta en la pág. 220. (٢١)

Cfr. C. Delgado, *El Mudéjar Toledano y área de influencia*, págs. 113-114. (٢٢)

- Cfr. P. Mogollón CanoCortés, El Mudéjar en Extremadura, pág. 76. (٢٢)
- Cfr. AA.VV., Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico, pág. 237. (٢٤)
- L. San Nicolás, Arte y uso de Arquitectura, fol. 89 v. (٢٥)
- Cfr. Ph. Araguas, Architecture de brique et architecture mudéjar, págs. (٢٦)
173-200.
- Cfr. B. Pavón Maldonado, Hacia un tratado de arquitectura de ladrillo árabe y mudéjar; págs. 329-360.
- D. Angulo Íñiguez, Arquitectura Mudéjar Sevillana, pág. 134. (٢٨)
- B. Pavón Maldonado, op. cit., pág. 338. Sobre el aparejo toledano y sus (٢٩)
distintas tipologías, cfr. E. Domínguez Perela, Materiales y técnicas en el mudéjar
toledano: Estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa, págs. 491 -503.
- B. Pavón Maldonado, op. cit., págs. 336-337. Piensa que un posible ori- (٣٠)
gen de las bóvedas de ladrillo estaría en los hipocaustos de los baños romanos.
- J. Gómez Martínez, Ante lapidem lignum fuit. Algo más que bóvedas de (٣١)
crujería. pág. 37.
- Seguimos la sistematización de motivos realizada por el profesor Borrás. (٣٢)
cfr. G. Borrás Gualis. Arte Mudéjar Aragonés. vol I, págs. 175-195.
- Ibidem págs. 185-192. (٣٣)
- (٣٤) فيما يتعلق بطليطلة نجد أن ماريا كونشيثيون أباد كاسترو قامت بتصنيف الموضوعات الزخرفية،
وكذلك أعدت إطاراً أو منعت من خلاله وجود هذه الموضوعات في كنائس أسقفية طليطلية، وعنوان بحثها
" العمارة المدجنة الدينية في أسقفية طليطلة " ص ٢٢٣-٢٤٤ .
- M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía, pág. (٣٥)
130.
- Cfr. G. Borrás Gualis, op. cit., pág. 142. (٣٦)
- AA.VV., Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar pág. 42. (٣٧)
- Cfr. P. Mogollón Cano-Cortés, Mudéjar en Extremadura, págs. 72-73. (٣٨)
- Cfr. D. Angulo Ániguez. op. cit., pág. 53. (٣٩)
- Sobre el funcionamiento del horno y la instalación de las piezas en el in- (٤٠)
terior, cfr. M. I. Álvaro Zamora. Cerámica Aragonesa I, págs. 56-57.
- Cfr. B. Martínez Caviro, Cerámica Hispanomusulmana. Andalusí y Mudé- (٤١)
jar, pág. 274.

(٤٢) ومن أجل الحصول على اللون الذهبي نبي البريق يتم اللجوء إلى استخدام خلطة مكونة من كبريتات النحاس والفضة (وأحيانا ما يكون الخليط من كبريتات النحاس فقط)، والمفرزة (فوق أكسيد الحديد) و cenabrio (اللون القرمزي) (بكبريتات الزئبق)، وعند تسخين تلك الخلطة سوف يتبخّر الزئبق ويختلط الكبريت بباقي المعادن (كبريتات النحاس والفضة والحديد) ، وبعد طحن المادة المستخلصة يتم عجنها بالخل، ثم تطبيق على المسطحات بواسطة ريشة. ب. مارتينيث كاييرو " البلاطة المذهبة-La Loza do rado ص ٤٣ .

Cfr. B. Martínez Caviro. La Loza Dorada, pág. 46. (٤٣)

44. Cfr. B. Martínez Caviro Cerámica Hispanomusulmana. Andalusí y Mudéjar. Es el mejor estudio de conjunto sobre cerámica de estos Periodos. (٤٤)

Cfr. L. Torres Balbás, Arte Almohade. Arte Nazarí Arte Mudéjar pag. 363. (٤٥)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: La cerámica Mudéjar, pág. 623. (٤٦)

(٤٧) شاعت اللفظة البنيسية (لغة إقليم بنيسية) Socarrat بمعنى محروق أو ما أعيد إحراقه، لتضم تلك البلاطات بلونها؛ ذلك أن الطريقة تتمثل في وضع العناصر الزخرفية باستخدام المنجنيز أو أكسيد الحديد وتغطية البلاطات وهي طرية

(٤٨) نفس المصدر ص ١٢٧-٢١٩ .

(٤٩) نفس المصدر ص ٢٠٨-٢٠٩ .

(٥٠) نفس المصدر ص ٢٠١ .

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, La cerámica de Teruel. (٥١)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, cerámica Aragonesa, I, páginas 126-135. (٥٢)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, La Cerámica de Muel. Su etapa mudéjar, Págs. (٥٣) 121-129 y Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Cerámica Aragonesa, I, págs. 136-183.

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Cerámica Aragonesa, I, páginas 79-87. (٥٤)

B. Martínez Caviro. op. cit., pág. 257. Sobre Sevilla un trabajo fundamental (٥٥) es A. Pleguezue1o Hernández, Azulejo Sevillano.

(٥٦) تم في إشبيلية تنفيذ كسوة باستخدام قطع مقوابة ثم تزجيجها بعد ذلك. ويبدو أن التقنية ترجع بجنورها إلى مدينة جيان، حيث نجد تطبيق ذلك في صالة الأسيرة بحمام قمارش بقصر الحمراء بقرنطة، وهي عمل إشبيلي يرجع إلى القرن السادس عشر (...) .

(٥٧) أطلق على هذه التقنية الإيطالية تقنية المسطحات المستوية أو "بيسان" (نسبة إلى من أدخلها). فالفراغ المراد زخرفته يتكون من بلاطات تم تجفيفها مسبقا تحت أشعة الشمس، وبعد ذلك يطبع الرسم فوقها، ويلون، ويتم حرقها حرقا أوليا. وبعد تثبيت الألوان يتم تغطيتها بالورنيش، وتعاد للفرن. ومن المعروف أن مراحل الإعداد الطويلة تتطلب المهارة الفنية، وخاصة لدى الفنان الذي صمم الرسم وطبقه على

الطين. وهنا نجد أن المنتج غالي الثمن وفريد من نوعه " انظر أ. مورالس " فرانثيسكو نيكولوسو بيساتو " ص ٢١، ويمكن أن نجد لنفس التقنية اسما آخر هو " paleta de gran fuego " B. Martinez Caviro. op. cit., pág. 314. (٥٨)

A. Pacios Lozano. Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, (٥٩) 1857-1991. Este trabajo se completaría con addendas hasta 1995 aparecidas en "Sharq al-Andalus", pags. 613-630 y AA.VV., Mudéjar Iberoamericano Del Islam al Nuevo Mundo, págs. 293-302, con la colaboración de Rodrigo Gutiérrez Vinuales en la correspondiente a América.

E. Nuere. La Carpintería de lo Blanco. Lectura dibujada del primer manus- (٦٠) crito de Diego López de Arenas; y La Carpintería de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel.

E. Nuere. La Carpintería en Espana y América a través de los Tratados, (٦١) págs. 173-187.

Cfr. J. Lirola Delgado, El poder naval de al-Ándalus en la época del Califa- (٦٢) to Omeya, pág. 292 y M. Lombard, Arsenaux et bois de manne dans la Méditerranée musulman. VII^e siècle, págs. 53-106.

M. Lombard, L'islam dans sa première grandeur, pág. 192. (٦٣)

Cfr. E. Nuere, La carpintería Hispano-Musulmana págs. 77-82. (٦٤)

Ibidem, pag. 81. (٦٥)

Ibn Jaldún, Al-Muqaddima, pág. 726. (٦٦)

Ibidem. (٦٧)

M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de La carpintería de lo blanco y (٦٨) Tratado de Alarifes, págs. 29-30.

J. Weiss, Techos Coloniales Cubanos, pág. 8. (٦٩)

AA.VV., Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo, pág. 367. (٧٠)

Véase también la nomenclatura popularizada en la misma linea por Balbina Martínez Caviro en A. Bonet Correa (coord), Historia de Las Artes Aplicadas e industriales en Espana, págs. 247-270.

L. Torres Balbás, El mas antiguo alfarje conservado en España, pág. 348. (٧١)

M. Gomez-Motreno, Primera y Segunda parte de las reglas de carpinteria (٧٢) hecho por Diego Lopez de Arenas en este año de IVDCVIII, pág. 43.

A. Prieto Vives, La carpintería hispanomusulmana, pág. 301. (٧٣)

B. Martínez Caviro, carpintería mudéjar toledana, pág. 227. (٧٤)
Sobre López de Arenas, cfr. M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas. (٧٥)
Carpintero, Alarife y Tratadista en Sevilla del siglo XVII.

M. Gómez-Moreno, op. cit., págs. 13-14. (٧٦)

E. Nuere, Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de (٧٧)
lacerías, págs. 372-427.

El ataperfiles es un cartabón cuyo ángulo menor es la mitad del ángulo (٧٨)
obtuso mayor del cartabón "n" del que toma el nombre.

AA.VV., Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo, págs. 366- (٧٩)
370.

Ibidem, pág. 368. (٨٠)

Ibidem. (٨١)

Ibidem. (٨٢)

M. A. Toajas Roger, Breve Compendio de la carpintería de lo Blanco y (٨٣)
Tratado de Alarifes, pág. 26. La explicación de este tema en Diego López de Arenas
la encontramos en el capítulo 10 de su Compendio. Es interesante señalar que en
una nota situada en la misma página María Ágeles Toajas nos dice que el cartabón
más frecuente utilizado como de armadura es el de 5 (ángulo de 36.0), independien-
temente del lazo elegido, introduciendo pequeñas alteraciones en la realización de la
lacería que se adaptaría consiguientemente y que no serían perceptibles por la reti-
na de alguien no formado en la materia.

E. Báez Macías, Obras de fray Andrés de San Miguel, pág. 173. (٨٤)

M. A. Toajas Roger, op. cit., pág. 169, nota 184. (٨٥)

(٨٦) نفس المصدر ص ١٧٥ - حاشية رقم ١٩٣، ومن أبرز الأمثلة على هذا النظام ما نجده في

المباني الكروية لقصور الكهنة في سانتا كلارا دي تورديسياس.

Cfr. M. I. Álvaro Zamora., La Techumbre de Castro (Huesca), págs. 227-(٨٧)
240.

Cfr. B. Rubio Torrero, Notas sobre las Techumbres mudéjares turolenses, (٨٨)
págs. 535-546.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. Arquitectura mudéjar en Castilla y León, pag. 88. (٨٩)

الفصل الرابع

الأشكال الحضرية Urbanas والأنماط المعمارية

٤-١ : المدينة المدججة :

لقد هيأت مراحل الغزو ومعها اللوائح المدججة (ابتداءً من استيلاء ألفونسو السادس على طليطة عام ١٠٨٦م) { ٤٧٨ هـ / ١٠٨٥م } وجود واقع تاريخي غير مسبوق ، وهو قيام حكومات مسيحية بغزو مدن إسلامية تتسم - فى اتساعها وتطور العمارة فيها - بأنها أرفع بكثير من الإمكانيات الحضرية فى شمال شبه الجزيرة. ويضاف إلى العنصر السابق عنصر آخر وهو وجود سكان مسلمين أسهموا بشكل مستمر فى قيام المدينة بأداء وظائفها رغم أنهم أصبحوا يعيشون بعد ذلك - كما سنرى لاحقاً - فى حارات خاصة بهم *moreria* . ولقد ترك المسلمون المناطق الحضرية إما طوعاً! لخوفهم من الأوضاع الجديدة، وإما قسراً، اللهم إلا القلة التى بقيت.

وتتطور هذه المدن فى إطار منظور التفاهم الذى نطلق عليه مسمى المدجن؛ من حيث إنه يتأتى عنه نوع من التوفيق بين الوظائف المختلفة، والمعاشية، والتتابع الزمنى الذى لا يخضع - أساساً - للامح مدينة مسيحية ، وبالتالي تبتعد هذه العناصر عن قواعد التعايش السائدة فى المدينة الإسلامية.

ولقد حدد مانويل مونيرو بايخو M. M. Vallilo بوضوح الظروف المحيطة بظهور الفن المدجن فى المدن التى برز فيها وهى:

- أن المدينة رغم إنها فى الأصل والتركيب البنىوى مسيحية، فإن بها عينات مهمة من العناصر المعمارية المدججة .

- أن تكون مركزا مسيحيا أصيلا، لكنها ضمت أقليات تقيم في أحياء لها سماتها الخاصة: مثل حارة اليهود وحارة المورو، وهى حارات تتسم بإنها تعكس الوضع الخاص لسكانها وكذا صغر المساحة التى يعيشون بها .

- أن تكون مدينة ذات أصول إسلامية تم الاستيلاء عليها على يد المسيحيين الذين أفانوا من البنية الحضرية الموروثة والمباني القائمة ^(١) .

ومن خلال هذا المنظور سوف نجد عددا كبيرا من المدن أصبح لها خصائص تخضع لأسباب تتعلق بجنورها؛ (لنتذكر ما تأسس من مبانٍ رومانية لازالت مرئية وراء التخطيط الإسلامى، مثل: سرقسطة، وماردة Mérida ..)، أو لأسباب طبوغرافية (المدن الواقعة على الحدود حول الحصون الكائنة فى بعض المناطق الجبلية، مثل مدينة بنى رزين (مدينة السهلة) Albarracín) ^(٢) ، أو لأسباب وظيفية (مثل الموانئ الملاحية: مدينة المرية)، وعلينا أن نفهم الدور الذى عليها أن تلعبه فى إطار المملكة التى تنضم إليها. وبالفعل نجد بعض المدن الثانوية الأهمية وقد تحولت لتلعب دورا غير متوقع (ألكالا دي إيناريس A. de Henares كمركز تجارى ومقر مؤقت لأساقفة طليطلة. وكذلك الأمر بالنسبة لسرقسطة كعاصمة لمملكة أرغن Aragon). بينما أخذت بعض المدن الأخرى تفقدها التى كانت لها فى الماضى (والحالة الأكثر تعبيرا نجدها فى قرطبة، تحولت من كونها عاصمة الخلافة إلى مركز لإحدى ممالك الطوائف، وإلى مدينة من مدن المحافظات أخذت تتضاءل فى دورها طوال القرون الوسطى لصالح مدينة إشبيلية التى أصبحت تلعب دورا هاما فى الرحلات إلى جزر الهند الغربية) .

أما فى ما يتعلق بالجوانب الخاصة التى سنقوم من خلالها بتحليل المدينة المدجنة، فإنها - من أحد الجوانب - عبارة عن السكان الموزعين على ثلاث مجموعات رئيسية: المسيحيين، واليهود، والمسلمين. مع تحديد المناطق التى وفدوا منها، وخاصة فيما يتعلق بالمسيحيين؛ حيث تظهر من بينهم مجموعات صغيرة مثل تلك القادمة من شمال جبال البرانس، وجماعات المستعربين. ومن جانب آخر هناك توزيع هؤلاء السكان فى المنطقة العمرانية. أضف إلى ما سبق أننا سوف نتحدث عن المهام الوظيفية وعناصر القوة التى لها انعكاساتها على النسيج العمرانى ^(٣) .

• السور:

يلاحظ أن أغلب المدن كانت لها أسوار - خلال الفترة المتأخرة من العصور الوسطى - وترجع أسباب ذلك إلى طول الحدود بين الممالك المسيحية والأندلس، أو أن ذلك يرجع أيضا إلى عمليات الوحدة والانفصال التي كانت تحدث في كلا المعسكرين الكبيرين (قشتالة وليون، وأرجن) أضف إليها الحروب الأهلية. وعلى هذا فإن عمليات تجديد وبناء الأسوار ترتبط بالتاريخ الخاص بكل مدينة وبورها التاريخي. ومن المؤكد أن وضع المدينة في منطقة الحدود سوف يكون يوما أحد العناصر التي نضعها في الاعتبار ، إلا أن تغير الحدود أدى إلى أن تفقد بعض المدن المحصنة جيدا أهميتها، وبالتالي يقل الاهتمام بالحفاظ على الأسوار، وتنشأ هناك مشاكل تتعلق بصيانتها حتى تستعيد تلك الأسوار وظيفتها إلى جوار وظائف أخرى ليست حربية في المقام الأول.

السور إذن هو - بغض النظر عن وظائفه الحربية الممكنة - "... تعبير ملموس عن استقلال البلدية، والحد الفاصل لمناطق مختلفة في نظر القانون"⁽⁴⁾. ويتحدد ملامح هذه الفكرة بشكل أكبر عندما تنفصل المدينة عن مناطق يدور حولها نزاع، أو أن يسود السلام في بقعة معينة. وبهذا فإن السور يقوم بوظيفة الرقابة على السلع والأفراد، ويساعد على تحصيل الضرائب.

وفيما يتعلق بحالة مدينة إشبيلية، فقد تحدث عنها كويانتس دي تيران Collantes de Teran قائلا: إنه "... ابتداءً من القرن الرابع عشر تحولت هذه الوظيفة الأولية والأساسية إلى الدرجة الثانية في الأهمية عندما طرح أمر ضرورة الحفاظ على السور، والسبب هو أن السلطات الإسلامية لم تتوفر لديها القوة لتصبح عنصر تهديد المدينة. وهناك سببان آخران يتعلقان بحالة إشبيلية فيما يتعلق بصيانة السور، أحدهما: نوطابع عام والآخر : نوطابع خاص. فالأول: نوطبيعة قضائية واقتصادية، وهذا ما نجده في كافة التجمعات السكانية، أي أن السور يحدد النقطة الفاصلة بين المدينة والريف، ويستخدم كعنصر أساسي يتعلق بحدود المزايا التي يتمتع بها سكان الحاضرة.. أما السبب الخاص بإشبيلية - فيما يتعلق بصيانة سورها والحفاظ عليه - فهو فقدانه

لوظيفته الأولية المتمثلة في أنه كان الوسيلة الوحيدة التي يملكها الإشبيليون لحماية أنفسهم من الفيضانات السنوية لنهر الوادي الكبير والحيلولة دون إغراقها للمدينة^(٥).

ولقد كانت هناك أسباب دفاعية - في بداية الأمر - هي التي أدت إلى بناء السور، بالإضافة إلى أسباب أخرى ذات طابع جمالي، غير أن تقنيات البناء المنقولة عن تقنيات معمارية أخرى هي التي سوف نعتمد عليها في التحليل من منظور الفن المدجن، كما إنها خطوات تقنية منفذة لها صلة بعنصر السرعة، والأمان، والمواد المتوفرة في المنطقة المحيطة، أكثر من صلتها بخيارات جمالية محددة. كما أن هناك بعض التفاصيل الزخرفية التي سوف تدفعنا لتناول بعض الجوانب الفنية، وعلينا أن نتوقع أداءها لبعض الوظائف بغض النظر عن الوظيفة الدفاعية، ومن هنا نعتز على بعض الأبراج أو البوابات ذات الأهمية.

وإذا ما سرنا على هذه الفكرة فليس من المستغرب أن نجد في منطقة تيرا دي كامبوس T. de Campos أماكن مسورة واستخدام الطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية) Tapial في البناء (وهي مادة مستخدمة أيضا في بناء كنائس المدينة)، ومع ذلك فإن الأمر الهام بالنسبة لإقليم قشتالة - ليون هو الاستخدام الشائع لنظام aparejo الذي يعتبر أحد ملامح العمارة الطليطلية (عبارة عن صناديق من الدبش تحيط بها مداميك من الآجر)، وهذا يمكن أن يكون دليلا على وجود المعلمين الذين أتوا من تلك الجهة، ويساعد على القول بأن جزءا هاما من الأنظمة الدفاعية الإسلامية (الاستحكامات، والأبراج البرانية، والأبواب) كان موجودا في المدن التي تم الاستيلاء عليها، وبالتالي تم نقله وتقليده بعناية.

ونضيف إلى كل ما سبق تفاصيل أخرى مثل العقود الحذوية، والطنف، والأفاريز المسننة والتي تتركز أساسا في الواجهات، هذا كله يضيف الطابع المدجن على مناطق محددة في هذه الإنشاءات. وهناك بعض المنشآت التي بنيت باستخدام الآجر مثل بوابة سانتياجو في بالديراس Valderas (ليون)، أو من خلال استخدام النظام الطليطلي الذي نجده في بوابة سان استبان S. Esteban ببرغش (به عقد حدوي، ودهليز مكون من ستة عقود، بها أفاريز مسننة أو النواصي). ولقد تولت ماريا تيريسا

بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera دراسة الأطلال الكائنة في إقليم قشتالة وليون. وتقول في دراستها: " لم تكد تتبقى أطلال في كل من أريبالو Arevalo ، وكوكا Coca . وكويار Cuéllar ، وأوليدو Olmedo ، اللهم إلا بعض البوابات التي تكرر النمط المدجن المتمثل في عقود مشيدة بالآجر (عقود حنوية أو مدببة) في منطقة التربيعة (الإطار) ، وأحيانا ما نجد فيها - هذه المنطقة - إفريز مسنن في النواصي ، ومن أمثلة ذلك " عقد السجن " في بلدة أريبالو Arevalo ، والذي رُمم ترميما يزيد عن الحد المطلوب، وكذلك بوابة سان ميغل في أليبو. أما في كوكا فهناك بوابة ذات عقد مبنى من الآجر، داخل عقد آخر مدبب ، ببطنيته ستة إطارات (أى في المنحنى الداخلى للعقد) arquivolta ، وفراغ في الجزء العلوى، وهو نموذج يشبه ذلك الذى في سان استبان ببرغش، وكذلك بعض أجزاء من السور المبنى من الدبش والآجر ويمتد حتى الحصن. أما في كويار فإننا نعثر على القصبة التي لها أربع بوابات لم يتبق منها إلا اثنتان: بوابة سان مارتين، وبوابة سان أندرس، وبعض شعارات أسرة ألبروكيركي Alburquerque ، أما الأطلال الأخرى الموجودة فهي السور المحيط بالمدينة حيث لم يتبق منها الا بوابتان: بوابة سان باسيليو ، وبوابة سان بدرو، وشعارات تتعلق بمجلس البلدية (٦) .

وتعتبر بلدة مادريجال دى لاس ألتاس تورس Madrigal de las Altas Torres حالة خاصة؛ نظرا لاتساع رقعتها بالإضافة إلى الشكل المستدير، الأمر الذى يجعلها تشبه بعض الأنماط المثالية لمدن مثل بغداد (٧) ، رغم البعد المكانى وصعوبة وجود صلة بينهما، كما أن البلدة بها أربع بوابات، كل واحدة منها متجهة نحو واحدة من الجهات الأربع، وعلى ذلك فإن المدن الموجهة نحوها تلك البوابات هي: أريبالو، وكانتالا بيدرا Cantala Piedra ، وبيناراندا، ومدينة Medina ، وهي مدن أكثر محلية بالمقارنة بمدينة المنصور. ولقد تم بناء المدينة عام ١٢٠٢م، والسبب هو أننا نعرف أنه خلال هذا العام أصدر ألفونسو الرابع أوامره بهدم السور؛ ذلك أنه تم بون أخذ موافقة مجلس بلدية مدينة أريبالو التي كانت تتبعها مادريجال بصفتها قرية (٨) .

وبدلا من المعالجة المدجنة لبوابة سور من الأسوار، نجد التدخل في بناء بوابة الشمس Puerta del Sol في طليطلة. ولقد كانت خلال العصر الإسلامى أهم طريق لدخول المدينة من عند ربض شاقرة Saqra ، وكان يطلق عليها بوابة معاوية ،

كما كانت تشكل نظاما دفاعيا معقدا، من خلال ارتباطها - عبر سورين - ببرج الريفة أو الريف (وهو المعروف اليوم باسم بوابة ألكونس Alarcones ، ونظرا لأهمية هذه المنطقة فإن الأسقف السيد/ بدرو تينوريو P. Tenorio (١٢٧٥ - ١٢٧٩م) أمر عند إعادة بنائها بالسير على الأنماط القرطبية، المتمثلة في استخدام الكتل الحجرية في عقد الحدودية المذهب وكذلك في منطقة الانتقال^(٩) . أما بالنسبة للجزء العلوي فيستخدم الحجر، مع الأخذ في الاعتبار البعد الزخرفي المركب، والمعروف من خلال المذابح الطليطلية حيث نجد العقود الحدودية وذات الفصوص المتعددة والمتقاطعة، الأمر الذي يبرهن على وجود عناصر زخرفية تقوم بدورها بفض النظر عن جوى الفراغ، كما أنه مماثل لخيار جمالي معين. كما حدث أمر مشابه في بعض الأبراج بمدينة أريبالو، والتي كانت في الأصل أبراجا دفاعية، ثم تحولت بعد ذلك إلى أبراج كنائس. إذن نجد أن العناصر الزخرفية لها صلاحية مزدوجة، كما نلاحظ ذلك في الأبراج المسماة " الجديدة nueva "، وكذلك في شطرنجيات Ajedreces في كنيسة سان مارتين^(١٠) .

كما أن الحاجة إلى التحصين كانت العنصر الهام في الدول الإسلامية منذ أن انقرط عقد الخلافة، وفي هذا المقام نجد أن خبرة المجموعات المسيحية في شمال شبه الجزيرة كانت أعلى نظرا للحاجات الدفاعية التي كان عليها أن تفي بها حتى هذه اللحظة، وفي الوقت ذاته نجد أن ملوك الطوائف أخذوا يقيمون التحصينات الهامة، وهي التي تعتمد على الأفكار والطول التي ابتكرتها المجموعات المسيحية لهذا الغرض. وهنا نجد نصا هاما ضمن حوليات عبد الله ملك غرناطة (الزيري)؛ إذ كان عليه أن يقاوم وجود ألفونسو السادس في وادي غرناطة، وذلك بإقامة حصن بليوس Bellilos غير أنه عندما تركت القوات المسيحية هذا الحصن، واحتلته بعد ذلك الميليشيات الزيرية نجد الملك يشير إلى أن رجاله قاموا بالسيطرة على الحصن، وانتقل تحت سيطرته بكل ما فيه من دفاعات ومنشآت لم تصب بسوء . ومن هنا تمكن الملك من دراسة التحصينات التي يجب إدخالها على النظام الدفاعي في قسبة غرناطة.^(١١) أي أن التراث الدفاعي الإسلامي يعترف في هذا التاريخ (القرن الحادي عشر) بتفوق المسيحيين .

ومع هذا ظهرت مجموعة من العناصر الدفاعية خلال عصر الموحدين، التي أسهمت بعد ذلك في تطور العمارة الحربية الإسلامية، والتي سوف تنتقل إلى الأقاليم

المسيحية. ونذكر من بين تلك العناصر: الأبواب، والأبراج البرآنية. ولقد بلغت العمارة الحربية أقصى ازدهار لها في إسبانيا الإسلامية خلال العصر الناصري؛ وذلك لجابهة المطاردة المستمرة التي كانت تقوم بها قشتالة، وظهور المدفعية (ولو أن هذا العنصر كان ضئيلا في البداية)، وهذا ما حدا بتقوية الأسوار وإنشاء استحكامين أو ثلاثة^(١٢).

● مراكز السلطة :

إن تحول مدينة إسلامية إلى مدينة مسيحية ، أو تحديد ملامح منطقة حضرية جديدة يعنى فى المقام الأول إنشاء عناصر مرئية تمثل السلطة التى تولت الحكم. ولقد أضفى ذلك جليا فى إقامة الكاتدرائية أو الكنيسة الكبرى وإحلالها محل المسجد الجامع فى المدينة، وهنا نجد عدم الالتزام بمعاهدة الاستسلام مثلما حدث فى مدينة طليطلة. أضف إلى ما سبق الاتجاه إلى إقامة مجموعة من الكنائس الصغيرة Parro-quilas لتحل محل مساجد الأحياء وهنا نجد أمامنا شبكة فوق شبكة، ذات طبيعة أيديولوجية للسيطرة على السكان^(١٣) . ولقد احتفظ المدجنون ببعض المساجد وأقاموا بعضها الآخر، لكنهم كانوا يسرون فى اختيار المكان للسلطة الجديدة.

وفى الوقت نفسه نجد أن قصور الحكام السابقين تنتقل إلى الجدد الذين عادة ما نراهم وهم يشعرون بالمفاجأة للثراء والرفاهية التى عليها القصور، ولم يدخلوا فيها إلا الحد الأدنى من التعديلات؛ لتواءم مع طبيعة حياتهم، واتخذ الحكام الجدد مواقف وأصدروا بروتوكولات شديدة القرب من النظام الإسلامى.

نعم علينا أن نشير إلى أنه لم تحدث عمليات تحول كبرى - خلال العصور الوسطى - فى هذه المدن، وما علينا إلا أن ننتظر حلول عصر النهضة حتى يحدث ذلك. لكن يجب أن نشير أيضا إلى أن التدخلات العنيفة من أجل التغيير جاءت على يد السلطة الجديدة سواء كانت السلطة المدنية أم الدينية، وفى هذا المقام نجد أن بناء كاتدرائيات - مثل كاتدرائية إشبيلية - يعنى إحداث تأثير عمرانى غير مسبوق فى المدينة الموروثة، ورغم أن الكاتدرائية سوف تحل محل المسجد الجامع السابق فإن المبنى الذى أقيم وأبعاده العمرانية تجاوزا مخطط المسجد الموحدى القديم

وفى هذا الإطار علينا أن نقوم بتحليل القصور أيضا، رغم إنها كانت أقل شأنًا بكثير بالمقارنة بالمثال السابق؛ ذلك أنه تمت مواءمتها على الوضع الجديد، وأصبحت الحقائق المحيطة بالمبنى مكانا مختارا لإقامة مبانٍ جديدة، غير أن هذا لم يكن يعنى إحداث خلل فى المفهوم العمرانى للمدينة بشكل عام. وترتبط هذه التغيرات العمرانية الناجمة عن الخطوات المشار إليها بالداخل الخاصة بالمنشآت الجديدة، وظروف التمويل، والخدمات . وفى بعض البقع العمرانية مثل طليطلة نجد أن المنطقة التى كانت مقر حكومة الطوائف وهى الحزام تناقصت وتوزعت - على يد الملوك - بين الجماعات الدينية والحربية.

وفى هذا الإطار نفسه علينا القول بأن إقامة الجماعات الدينية التى تتأقلم عادة على مبانٍ مقامة سلفا سوف يؤثر على المناطق المجاورة (المنازل والشوارع)، حتى تتحول إلى مناطق عمرانية غير منتظمة، وأحيانا ما يعترىها الخلل؛ حيث تتعرض لعمليات تعديل مستمر حتى تتحول إلى فراغات موحدة ذات مساحات بعيدة عن الأنماط المعهودة فى هذه المدينة ^(١٤) .

• الرقعة العمرانية: شبكة الطرق والميادين:

عندما نقوم بتحليل الرقعة العمرانية للمدن المدججة التابعة للأندلس فإننا بذلك نكرر كل ما نعرفه عن العمران الإسلامى ابتداءً بأبحاث الأستاذ الجليل/ تورس بالباس T. Balbás وانتهاء بما خلص إليه الباحثون على منابر المؤتمرات، أو من خلال الأبحاث المشتركة. ومع ذلك أريد الإشارة إلى فكرة أساسية أحيانا ما أفتقدها فى أعمال ودراسات تتحدث عن الفوضى ووجود شوارع لا قرار لها. وهنا نجد أنه بجرة قلم قد قُضى على تخطيط المدينة الإسلامية، لكن المخطط يرتبط بوظيفة اجتماعية، وأن الشوارع لها مستوياتها، حيث نجد الرئيسية فى تلك التى لها بوابات ، وتفتح على الأسواق والمراكز الدينية (رغم أنها غير مستقيمة)، كما أن الشوارع المتفرعة عنها ترتبط بالفرض المراد منها ويتعدد السكان. وظلت هذه المواصفات الرئيسية ، التى ترتبط بمنطق معين، سائدة فى المدن التى تم الاستيلاء عليها، ومع هذا حدثت بعض

التدخلات التي أخذت في الزيادة كلما اقتربنا من نهاية العصور الوسطى، وخاصة خلال القرن السادس عشر. وكان الاتجاه الغالب آنذاك هو العناية وتحديد ملامح شبكة الشوارع الرئيسية، عن طريق هدم بعض المنشآت التي تعوق الاتصال والعمل على إنشاء ميادين عامة.

وهذه الميادين (التي نرى مثيلا لها في المخطط الإسلامي هو عبارة عن اتساع عرض المنطقة الكائنة في تقاطعات الشوارع، أو من خلال إيجاد مساحات خالية عند مداخل المدينة) كانت لها طبيعة تجارية، وبمرور الزمن ارتبطت بها فكرة المساحة الخالية بإقامة الاحتفالات. كما تم الحفاظ على ذلك في حارات المسلمين وهذا ما نراه في قلعة أيوب Calatayud حيث يظهر مسمى " ميدان المورو " Plaza de la Moreria وميدان المورو الجديد. كما نراه في الرقعة العمرانية الريفية التابعة لإقليم أرغن مثل بلدة المونسيد دي لا سيرا Almonacid de la S ، وجوتور Gotor أو تيرير (١٥) .

ومن بين الميادين التي كانت تبني في ذلك الحين نجد تلك المحيطة بالكنايس الصغيرة، إذا ما وضعنا في الاعتبار إنها تحتل المساحة القديمة للمساجد، كما أن الميادين أحيانا ما تكون نتيجة وجود الصحن ، وانضمام ذلك إلى النظام الخاص بشبكة الطرق .

ومع هذا فإن الصعوبات الناجمة عن وجود رقعة عمرانية مورثة، والتي تقف عقبة أمام إنشاء الميادين - وخاصة الميدان الكبير - (لا نستطيع أن نستخدم هنا حتى الآن مصطلح Plaza Mayor الميدان الأكبر) أدت في بعض الأحيان إلى نقل المهام الوظيفية العمرانية خارج الرقعة، والعمل على البحث عن مساحة من السهل تعميرها وبحيث تكون مساحتها كافية للغرض المطلوب . ولقد تم ذلك في طليطلة بشكل استثنائي ضمن الإطار المسور. فسوق الدواب Zocodovar قد خضع لمجموعة من القواعد التنظيمية ابتداءً من عام ١٢٢٥م، وبذلك أمكن خلال قرن من الزمان بناء فراغ يقوم على دعائم في المنطقة المحيطة (البوائك) .

وقد حدث نفس هذا الأمر في قرطبة، فميدان بوترو Potro يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر، غير أنه لما لم يكن مركزيا كما كان ضيق المساحة لم يعد إلا مجرد سوق

به بعض المحلات التي تتجر في المواشى والغلال . إلا أن المكان الذي تطور وأصبح الميدان الأكبر هو كوردييرا Corredera ، وكان يذكر خلال القرن الثالث عشر على أنه المكان المخصص لسباق الخيل، كما كان خلال القرن الرابع عشر مكانا لفض المنازعات، وفي الخامس عشر كان يقام به السوق بشكل أسبوعي، وفي السادس عشر أصبح مكانا للاحتفالات والمبارزات، وفي الوقت ذاته تزامن مع ذلك بناء البوائك (١٦) .

وربما كانت سرقسطة خير مكان يعبر عن الفكرة الوظيفية للميدان، ويرجع هذا إلى اتساع الفراغ الأصلي الذي يرجع إلى العصر الروماني، وهنا نجد أن التدخل يتم على المكان القديم الذي تحده كنيسة لا سيو Seo ، ودار العبادة التي ستتحول بعد ذلك إلى بازليكا عذراء البيلار B. Pilar ، وبعد ذلك تم بناء المنازل التابعة للبلدية ، وفي عام ١٤٥٠م بنى مقبر الحكم المحلي لأرغن Aragon ، ورغم أن المكان ظل مستخدما في عمليات التبادل التجارى فإن الطبيعة التأسيسية أصبحت هي الغالبة.

أما إشبيلية فقد اتخذت لنفسها ميدانا كبيرا هو ميدان سان فرانسيسكو S. Francisco ، حيث كان الميدان الرئيسى كما أشار إلى ذلك كويانتس دى تيران "C. de Teran" ، ومن هنا كان مكانا لتبادل الكثير من السلع بالإضافة إلى احتوائه على مقر العدل Cuadra de la J. ، ويتأكد أهمية المكان خلال القرن التالى (القرن السادس عشر) من خلال بناء المنازل الأسقفية " Casas Capitulares " (١٧) .

ومن المعروف أن غرناطة هي آخر معقل إسلامى فى شبه جزيرة أيبيريا، وسوف نتعرض لنفس ما حدث للمدن السابقة من خلال محاولة إنشاء ميدان أكبر Plaza M إلى جوار بوابة الرملة (بيبارامبلا) Bibarrambra ، حيث أقيمت شرفات تابعة للهيئات التي نقلت مقارها إليه بمناسبة الاحتفالات التي تقام ، لأنها كانت تمارس نشاطها الفعلى من مبانٍ أخرى.

ولما كانت مدينة ترويل [تروال] Teruel مدينة حديثة العهد فقد تأسس بها الميدان الأكبر Plaza Mayor منذ البداية رغم أنه كان غير منتظم الأبعاد بالمرّة. ومع هذا كان تعقد به عمليات البيع والشراء وتجري فيه بعض الاحتفالات، لكن لم يبن حوله - وهذا هو المهم - أى من مقار السلطات العامة أو الكنسية للمدينة . ولقد كان الميدان الصغير

الذي تطل عليه الكاتدرائية المكان المخصص لاجتماعات المجالس، الأمر الذي جعله مركزاً مدنياً يحتل المكانة الأولى.

ولقد كانت التوجهات الخاصة بشبكة الطرق في هذه المرحلة المتعلقة بوضع ملامح للشوارع الرئيسية هي العمل على إنشاء شارع رئيسي، (يطلق عليه الشارع الأكبر Mayor أو الملكي real) ، يربط بين الرقع المحيطة (سواء كان الإطار الخارجى أو بعض الوحدات العمرانية الأخرى)، وعلى أن يكون المركز هو الكنيسة الصغيرة به . أما باقى الشوارع فأسمائها تخضع للوظيفة التى تؤديها فى الرقعة العمرانية، وكثيراً ما نتمكن من معرفة هذه المهام من خلال أسماء الشوارع . وعلى ذلك نجد بعض الشوارع تحمل أسماء بعض السكان الذين لهم منازلهم بها (مثل الدوق ، وشارع مالدونادو ، وشارع ابن شرشل، وشارع خوان بونثي ، وشارع العمدة) أو إلى بعض المهن : شارع المراكبية، وصناع الفضة " ... Plateros, Barqueros ، أو بها بعض المباني العامة (مثل شارع حلقة السمك Pescaderia ، أو شارع المجزر Carniceria ، أو شارع السجن أو شارع الحمام) أو بعض الشوارع التى تحمل أسماء قديسين (سان إبيوليتو أو سانتا أنا)، أو أسماء تشير إلى سمات خاصة بها (شارع البئر Pozo، أو شارع أبراج الحمام ..) (١٨) .

أما فيما يتعلق بالدروب والشوارع المسدودة فقد تمخض عن ذلك نوع من الخصوصية . وقد زادت هذه الظاهرة فى التقسيمات؛ حيث نجد أن القاطن الجديد يشغل مساحة أوسع بالمقارنة بساقية ، ويتم هذا من خلال ضم عدة مساكن إلى بعضها، وبالتالي إغلاق هذه الدروب العامة وتحولها إلى خاصة . وأحياناً ما نجدها فى مراكز، حيث تتوزع عدة مساكن بين الجيران الذين يستأجرونها . وهنا فى هذه الفترة تظهر مصطلحات مثل : Corrales ، أو Barreras (بمعنى الأحواش أو الساحات ، أو الحظائر) (١٩) ، ومن نتائج هذا الاستيلاء ظهور مشاكل عامة وكذلك بين الجيران، مما أسفرت عن نزاعات وتدخل من جانب البلديات ، ولقد سجلت إشبيلية حالات من هذا النوع طوال القرن السادس عشر (٢٠) . أما فى حالة حارة اليهود الكائنة فى بالمادى مايوركا P.de Mayorca فقد ذكر عام ١٢٩١م "شوارع مسدودة" carraronos

qui non translt لها أسماء مثل بوخاس Bojach ، إسترتش دوران Struach Duran ، وموسى بيحانين Behanin . وكذلك شوارع أخرى ليس لها أسماء محددة (٢١) .

وتعتبر ترويل { تروال } حالة فريدة، ذلك إنها مدينة حديثة التأسيس. فلقد خضع مخطط الشوارع لطبيعة أطرافها نظرا لعدم انتظامها ديوغرافيا، وللتصميم الذى عليه السور . أما المركز فهو الميدان الأكبر أو السوق (هو اليوم ميدان Torico)، ومنه يبدأ الشارعان الرئيسيان اللذان يربطانه بكل من بوابة سرقسطة (تسمى اليوم توثال Tozal وبوابة نهر الوادى الكبير (اليوم: سلبانور El Salvador) . ويرتبط مخطط الشوارع بالكنايس الصغيرة، لكن يغلب عليها تعامدها على بعضها البعض، ما عدا الشوارع المحيطة بسان بدرو فهى تتسم بانحدارها، وبالتالي تبدو وكأنها دائرية تقطعها شوارع أخرى أصغر منها، ومتعامدة عليها كما إنها متوائمة على المنحنيات المنحدرة. ويترتب على هذه البدائل المزدوجة غيبة مخطط عمرانى متكامل، إلا أن هناك فكرة واضحة منفذة وهى مراعاة جغرافية المكان، والإفادة منه إلى أقصى حد، وأداء الكنيسة الصغيرة لوظيفتها كوحدة عمرانية.

أما فيما يتعلق بالنوافذ ذات الأعمدة (المشربيات)، والرفارف البارزة فوق الشارع إلى غيرها فإن التشريع الخاص بها - ولو أنه جاء متأخرا - (حيث بدأ خلال القرن الرابع عشر، ربما كانت بلنسية أولى الأماكن التى تطبقه) كان قاطعا بشأن هدمها، وكذلك أشار إلى ملاءمة أن تكون الواجهة خلف حدود الشارع قليلا لمزيد من التوسع عند إجراء أعمال جديدة. غير أن الواقع كان يسير فى اتجاه معاكس، لدرجة أنه يمكننا القول بوجود العديد من المباني من هذا النوع المخالف للوائح خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، استنادا منا على تراخيص صادرة عن البلدية مقابل مبالغ مالية (عامة) يقدمها من يطلب الاستثناء. كما سجلت إشبيلية حالات قامت فيها البلدية بهدم بعض المنشآت التى تعوق المرور فى الشارع، مثل تلك العملية التى تعرض لها أحد عشر ساكنا فى شارع/ سيربس Sierpes عام ١٤٣٦م (٢٢) . وهذا تصرف مثالى خاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن هذه مدينة (إشبيلية) كانت مشهورة خلال العصور الوسطى بإنها المدينة الوحيدة ذات الشوارع الأكثر اتساعا فى قشتالة.

• الأحياء والأرياض :

تتكون الرقعة العمرانية لمدينة ما من بعض التجمعات التي تنشأ بناء على أسباب عديدة تبدأ بما هو أسرى وتنتهى عند ممارسة مهنة من المهن. ففي مراحل إعادة التوطين وتوزيع المناطق مُنحت الأراضى، ووُضعت الشروط القانونية لسكناها، غير أنه لم يتم طرح أى نمط من أنماط التمييز. ومع هذا فعندما نقوم بتحليل أنثربولوجى للمدن نجد أن الصورة تذهب إلى ما هو أبعد من مجرد السيطرة العشوائية على المساكن.

إننا نريد القول بأنه مع مرور الأيام نشأت حركة فى الرقعة العمرانية، ترتب عليها ظهور أحياء متخصصة وكذلك أرياض. وتقع هذه الأخيرة خارج أسوار المدينة ، ويمكن أن تدخل بعد ذلك داخل أسوار أخرى، عندما يقتضى الوضع الديموجرافى والاقتصادى والعمرانى ذلك، وهذا ما حدث فى العديد من الحالات. وعند ذلك فإن السور الداخلى يصبح غير ذى جدوى، أو تكون وظيفته فصل المدينة عن الرىض الجديد، أو استخدام المواد التى بنى بها وتشيد مبانٍ أخرى مكانه. كما لا يمكننا أن ننسى أن الوظيفة الدفاعية للسور تحتم أن يكون منفصلا من الداخل عن المباني السكنية حتى يتمكن الجيش من السير والحركة بحرية.

والمفهوم العام للحى هو أنه عبارة عن وحدات صغيرة تدخل فى الرقعة العمرانية، فأحيانا ما يكون شارعا يوحد بين القاطنين فيه من منظور معين، ومن بين تلك الأحياء كان شائعا استخدام تسمية تعكس جنور السكان (ففي قرطبة على سبيل المثال هناك حى الفرنجة الواقع فى دائرة سانتا ماريا. أو حى القشتاليين فى دائرة سان خوان) أو المهنة التى يمتنونها.

والتعريف الإدارى للمدينة المدججة (وهى الآن تحت سيطرة السلطات المسيحية) يقسمها إلى كنائس ودوائر. وعادة ما يكون هناك توافق بين المصطلحين، غير أن ذلك لا يندرج على كل الحالات، فلقد كانت السلطات الكنسية تضع التقسيمات الكنسية وتديرها ، أما السلطات البلدية فتتولى التقسيم إلى وحدات أصغر، دوائر ، ويتم بناء على ذلك تعيين القضاة، ورؤساء الحرس، والكتبة، والعمد فى كل مدينة، وهذا ما نراه

فى العُرف (Fuero) الذى تم إقراره عام ١٢٤١م على عهد فرناندو الثالث بشأن قرطبة (٢٣) .

ويلج خوسيه مانويل أسكوبار J. J. Escobar على أن هناك فارقاً بين الحى والدائرة " فحدود الحى تختلف عن حدود الدائرة؛ ذلك إنها تتحدد بطبيعة المجموعات الإنسانية التى تقطنها، وتساعد الجنور الخاصة بالسكان (المناطق التى نزحوا منها)، وبعض الملامح الاجتماعية، والاقتصادية، والوظائف التى يمارسونها، وديانتهم، وأصولهم العرقية.. إلخ على تحديد الأحياء فى إطار النواثر. ورغم أن الأحياء يمكن أن تنسب إلى عدة نواثر (نظرا لوضعها) فإن هذه الأخيرة بصفتها وحدات إدارية (سواء كانت مدنية أم دينية) تتجاوز الأحياء (٢٤) .

أما فى حالة المدن المؤسسة حديثاً مثل تلك التى تم إنشاؤها فى وادى نهر دويرة Duero ، فإننا نشهد تكون أحياء أو رقع عمرانية منعزلة قاصرة على مجموعات من السكان، يجمع بينهم أنهم قادمون من منطقة جغرافية معينة، ثم يختلطون مع الآخرين شيئاً فشيئاً. وقد أدت هذه البدايات إلى خلق رقعة عمرانية غير منتظمة ومتشابهة إلى حد كبير مع النظام الإسلامى. ومن بين تلك الرقع السكانية نبرز تلك التى تخص السكان القادمين من شمال جبال البرانس، والذين يطلق عليهم عادة " الفرنجة " ولقد تم الحفاظ على هذه التسمية من خلال أسماء الشوارع أو المناطق. وانتهى الأمر الخاص بهذه الوحدات السكانية الصغيرة إلى اختلاطها وتجانسها، وذلك عندما يتم ضرب سور يضمها جميعاً. ومع مرور الزمن نجد أن زيادة الكثافة السكانية تساعد على تداخل السكان وزيادة كثافة الرقعة وفيما يتعلق بالمدن الإسلامية ، التى تنضم إليها العناصر العمرانية المسيحية ، المتمثلة فى القصبة، والمدينة، والربض ، فقد أخذت هى الأخرى تنمو بعد الاستيلاء عليها، ونشأت أرباض جديدة خارج الأسوار أدت إليها زيادة تعداد السكان أو قلة الكثافة السكانية، عندما تقوم الأسر أو الهيئات باحتلال رقعة عمرانية كبيرة ، وهذا ما نجده فى مدن مثل وشقة Huesca ، والسهلة Albar- racin { بنى رزين } ، وبورخا Borja ، وكاثيرس (قمديش) Cáceres ، ووادى الحجارة ، وأوكليس إقليش Uclés أو مدريد.

ولقد قامت ماريا إيزابيل فالكون بيريث M. I. Falcón Pérez (٢٥) بدراسة مدينة سرقسطة خلال القرن الخامس عشر، واتضح من الدراسة أن المدينة كانت لها بنية محددة حيث تنقسم إلى خمسة عشرة دائرة كنسية، بالإضافة إلى حارتى اليهود والمورو، حيث كانتا مستقلتين ولكل واحدة سورها الخاص بها. ويلاحظ أن مفهوم الوحدة الكنسية كانت له صفة مدنية وهذا ما رأيناه فى حالة قرطبة، وعلى ذلك فعندما أنشأ خوان الأول - عام ١٢٩١م - مجلس المدينة حدد بأن الأعضاء الذين يبلغ عددهم تسعاً وثلاثين يجب أن تختارهم الكنائس (بمعدل ثلاثة أعضاء لكل واحدة من التسع التى تعتبر كبيرة، وعضوين للصغرى منها). إلا أن هذه الازبواجية المدنية الدينية قد ضاعت معالمها مع تولى ألفونسو العظيم الحكم A. el Magnánimo ، حيث أصدر فتوى بأن يقوم اختيار الأعضاء عن طريق الاقتراع، وبذلك انتزع من الكنائس حق التعيين، ورغم ذلك فقد احتفظت بهذا الحق بالنسبة للوكلاء Procurador .

وهناك تنظيم عمرانى موروث من المدينة الإسلامية لم يتعرض إلا لقليل من التغيير ألا وهو " القيصرية "، وهو عبارة عن أسواق مغلقة تباع فيها المنتوجات الثمينة، وتشكل حياً صغيراً له بوابات خارجية تغلق ليلاً. ولما كانت هناك أرباح طائلة تجنيها الدولة من وراء هذه الأسواق فقد ظلت على حالها بعد الغزو. وتطالعنا الكثير من المدن بانباء هذه الأحياء مثل: وشقة، وسرقسطة، وطيطة، وإشبيلية، وقلعة أيوب، وكذلك فى مدينة ترويل التى تأسست حديثاً. ولا ننسى المدن الناصرية الثلاث وهى: غرناطة، ومالقة، والمرية. كل ذلك ساعد على استمرار النموذج العمرانى (٢٦) .

● حارة المورو Morerías

بدأت تظهر ابتداءً من القرن الثانى عشر، وجاء ذلك نتيجة غزو مناطق كان يسود فيها الإسلام، الأمر الذى تمخض عنه وجود جماعات سكانية هامة تساندها قوانين ملكية صادرة؛ نظرا لعدم القدرة على إعادة التوطين الفورى بسكان من الشمال.

ولقد ظل المدجنون الذين استمروا في أرضهم بعد " الاسترداد " reconquista يمارسون أعمالهم المعهودة، ووصل الأمر بمملكة أرغن إلى أن ظل الإنتاج الزراعي مركزا في عدة قرى صغيرة كان جميع سكان البعض منها من المسلمين، وبالتالي فإن القرية أو المدينة الصغيرة أضحت بمثابة حارة المورو (وحالة بلدة Gelsa هي أكبر تعبير عن ذلك ؛ إذ تم طرد كافة سكانها خلال القرن السابع عشر، ويمكن أن ينطبق نفس الشيء على مناطق أخرى مثل بلدة Hornachas ، أورناتوس في إكستريمادورا، أو ريكوتي Ricote في مرسية). كما حدث أمر مشابه لذلك في أودية بلنسية الغنية (٢٧) .

ورغم أن قشتالة كان بها عدد كبير من السكان الذين يمارسون مهنة الزراعة فقد كانت بها حارات للمورو خاصة في الرقع السكانية الحضرية، حيث تمارس نشاطها التجاري والمهني، بالإضافة إلى ممارسة الزراعة في مساحات ضيقة مجاورة (٢٨) .

وعلى أية حال ورغم وجود لوائح تتعلق بالمدجنين فإن الاستيلاء على مدينة ما كان يعنى عملية إعادة التوطين، وهذا يتطلب إعادة تحديد ملامح الرقعة العمرانية، ونقل المسلمين الذين بقوا إلى أماكن أخرى عادة ما تكون على أطراف المدينة. وأحيانا أخرى نجدهم داخل أسوار المدينة ، كما بنيت في حالات أخرى أحياء جديدة (مثلما هو الحال في طرزانة Tarazona ، وبرخا في إقليم أرغن) (٢٩) . ولم تتحول هذه الرقع العمرانية في بداية الأمر إلى حارات للمسلمين مغلقة عليهم، فقد أطلق الاسم عندما يكون هناك تجمع كبير للسكان المدجنين، إلا أنهم كانوا منخرطين في الرقعة العمرانية للمدينة، وهنا يصبح المسجد علامة على وجودهم. وخلال القرن الخامس عشر ظهرت تعليمات ضمنية بفصل حارات المورو (قانون عام ١٤١٢م، وقانون مجلس طليطلة عام ١٤٨٠م)، ومع ذلك فإن الرقع المخصصة لهذا الغرض كان لابد من إتمامها من خلال بناء مساجد جديدة؛ ذلك أن القديمة أصبحت خارج حدود الحارة، وأصبحت بعيدة عنها في بعض الأحيان (٣٠) .

وبالنسبة لإشبيلية يجب أن نضع في الاعتبار أن المسلمين قد تركوا المدينة بعد غزوها، ثم أخذوا يعودون إليها بشكل تدريجي ويتوزعون في أرجائها (سواء كانوا من السكان القدامى، أو من الذين جاءوا من مناطق أخرى). وهناك دراسات تؤكد اليوم

أنه كانت هناك حارة للمورو خلال عام ١٤١٠م تقع بين سان بارتولوميه وسانتاماريا لابلانكا (أى حارة اليهود سابقا). ومع نهاية القرن الخامس عشر انتهى بهم المآل إلى Adarvejo ، حيث أدى صغر المكان إلى تقليل الأنواء (٣١). ومن المعروف أن هذه البقعة كانت أكثر البقع كثافة جنوب الأندلس، ووصل إجمالى المدفوع كضريبة "الصنور" إلى ٥٥٠ مرابطياً عام ١٢٩٣م. ومع ذلك فالرقم ضئيل إذا ما قورن بما دفعه اليهود الإشبيليون فى العام المذكور (١١٥٣٢٣ مرابطياً) (٣٢). ولقد كانت ظروف الغزو والمغادرة شبيهة فى قرطبة، وبذلك تضاعف عدد السكان المورو حتى تركّز حول شارع/ المورو (مسمى منذ القرن الثالث عشر)، وحيث مسجدهم فى دائرة سان خوان (٣٣).

أما بالنسبة لدروقة Daroca (٣٤) وقلعة أيوب (٣٥) فقد ظل المورو داخل الأسوار؛ ذلك أن الرقعة التى كانت مسورة اتسمت بالضخامة، لدرجة ظل معها وجود أماكن شاغرة، رغم زيادة تعداد السكان مع مرور السنوات والقرون، وفى قلعة أيوب احتفظ المورو بنفس الرقعة العمرانية التى كانت لهم قبل الغزو أما فى دروقة فقد استقر بهم المقام إلى جوار بوابة باخا Puerta Baja ، بحيث حدثت إعادة توزيع بشكل ضئيل (٣٦) ويلاحظ أن هذه التجمعات السكنية للمورو كانت ملاصقة للمنطقة التجارية أو أن المدجنين كانت لهم أملاكهم فى المناطق التجارية ، وفى دروقة - مثلاً - نجدهم يملكون محلات وإلى جوارهم محلات للمسيحيين فى شارع مايور - Mayor وفى وشقة Huesca فإن المنطقة المجاورة كانت " ميدان القبله " Plaza de la Alquibla ، ووصل الأمر إلى قيام المسيحيين بدفع مبالغ مالية حتى يتم تغيير الاسم إلى " سان لورنثو " (٣٧). ومن الناحية القانونية فقد كان من الممكن امتلاك مساحة فى المنطقة التجارية الواقعة خارج حدود حى المورو، وهذا ما تؤكدُه التراخيص الصادرة عن الملوك الكاثوليك لصالح المورو فى مدينة وادى الحجاره (١٤٨٥)، وفى بلد الوليد (١٥٠٠م) تخول لهم امتلاك المحلات، والبيع، والتعاقد، وممارسة مهنتهم خارج حدود المنطقة السكنية التى يعيشون بها (٣٨).

أما فى سرقسطة فقد تم إقصاؤهم خارج حدود المدينة بعد غزوها، فى الربض الذى لازال قائماً حتى الآن ويعرف بحى الدباغين Curtidores . كما أن المساحة الأصلية قد تضاعفت نظراً لزيادة كثافة السكان المسيحيين وتضاؤل أعداد المدجنين، وقد جاء ذلك

لأسباب أخرى تذكر منها: الوباء الذي حلّ عامي ١٣٤٨-١٣٤٩ م. وكان الحى بمثابة مدينة صغيرة لها مسجدها الجامع، وأسواقها، وقبصرياتها، ومجازرها (٣٩) .

أما حارة المورو في المدن القشتالية مثل بلد الوليد، وأببلا Avila ، وشيقوبية Segovia فقد كانت تقع في ربض خارج الأسوار. ولقد كان هذا التجمع قائما في أريبالو Arevalo وسط الحقول دون الارتباط بالمدينة (حتى القرن الرابع عشر) (٤٠) . وبالنسبة لمدينة بلنسية فقد قرر خايمي الأول أن تكون حارة المورو في منطقة روتيروس Roteris الواقعة خارج الأسوار (٤١) ، وبعد ذلك جاء بدرو الرابع ليضمها عام ١٣٦٥ م في إطار سور عام.

غير أن وضع مرسية كان استثنائياً (٤٢) ؛ ذلك أنه قد حدثت تحولات ضخمة في الرقعة العمرانية خلال زمن قصير ، ويخلص لنا مانويل مونتيرو M. Montero الوضع على هذا النحو: " كانت المدينة العربية تتكون من ثلاث رقع: من المنطقي أن تكون القصبة أولاها، وإلى الشمال نجد المدينة، وإلى الشمال نجد ربضين كبيرين مسورين أحدهما ، وهو ضخم جدا، هو حى Arrixaca ."

وفي التقسيم الأول - عام ١٢٤٣ م - اتضح أنه غير عملي، فلقد أقام المسيحيون في جزء من حى Arrixaca القليل السكان، وذلك ما أطلق عليه مجلس " مرسية الجديدة " . ولقد انقسمت المدينة بين المسلمين والمسيحيين، رغم أننا نجهل الكثير من الأصول التي تم اتباعها (...) لكن تغير الموقف مع تمرد المدجنين عام ١٢٦٤ م والذي أخمده خايمي الأول Jaime . وعلى أساس التقسيم الجديد فقد شق طريق مستقيم وسط المدينة يبدأ من منطقة القصبة - المسجد حتى السور الخارجى لحي Arrixaca . وأطلق على الشارع الجديد اسم Trapería ، حيث أصبح يضم أكبر عدد من المتاجر . وبعد وقت قصير غير الملك ألفونسو العاشر وجهة النظر هذه ؛ إذ ترك القصبة ومدينة Medina للسكان الوافدين وأرسل بالمسلمين إلى حى Arrixaca ، وبدا ذلك حلا منطقياً؛ ذلك أنه يترتب عليه إنشاء حارة للمورو منفصلة وخارج المدينة بالمقارنة بباقي الرقعة العمرانية (٤٣) . وبعد ذلك تم شغل جزء من الحى المذكور بواسطة وافدين جدد

وتقلص حجم حارة المورو . ووجد المدجنون أنفسهم فى نهاية المطاف مجبرون على الرحيل وبيع ممتلكاتهم .

أما بالنسبة لترويل { تروال } Teruel فإنها مدينة حديثة التأسيس . ففي عام ١٢٧٨م أمر بيدرو الثالث Pedro III بإنشاء حارة للمورو خارج أسوار المدينة، إلا أن البلدية عارضت هذا الأمر، وقبلت بإقامتهم داخل الأسوار إلى جوار بوابة دروكة Daro ca وكنيسة سان مارتين S. Martin . ويمكننا ربط هذه الواقعة ببعض التفاصيل العمرانية السابقة مثل إنشاء روض شرق بوابة سرقسطة، وهو روض غير ضرورى فى هذا المكان؛ نظرا لوجود فضاء فى الداخل إلا أنه كان مرتفع السعر^(٤٤) .

● حارات اليهود : Juderías :-

كان وجود اليهود فى شبه جزيرة أيبيريا أمراً ملحوظاً فى العصر القديم ، ولقد أخذ هذا التواجد يكتسب قوة اجتماعية وسياسية - بالنسبة لموضوعنا - مع وصول المسلمين . فخلال عصر سيطرة الأندلس من خلال الحكومات المتعاقبة فى قرطبة نجد أن اليهود تمتعوا بمزايا وشغلوا أفضل المناصب فى توجيه دفة أمور الدولة، ثم ازداد هذا الدور قوة فى عصر ملوك الطوائف . وأبرز حالات ذلك ما نجده فى غرناطة أى الزيريين، حيث كانت الحكومة مكونة من عناصر من الطائفة العبرية . ولنا فى ابن نغريلا وابنه فى غرناطة خير مثال على ما نقول، إذ أطلق على المدينة " غرناطة اليهود " - (٤٥) .

وفيما يتعلق ببنية المدن الإسلامية نجد أن اليهود قد عاشوا بمعزل عن باقى السكان، وهذا أمر غير مستغرب إذا ما عرفنا أن المسلمين قد اعتابوا هم الآخرون على التجاور فيما بينهم ، انطلاقاً من علاقات المهنة أو الموطن الأصلى . كما اتجه المستعربون إلى سكنى أحياء مستقلة ، ولم يكن هذا النظام عبارة عن تمييز بمعناه السلبي بل كان بغرض البحث عن مصالح معينة لبعض الجماعات . وعلى ذلك لم تكن تلك المناطق مغلقة، فقد كان هناك يهود يعيشون خارج أحيائهم ويمارسون أنشطة فى

أحياء أخرى. وبعد أن أقر المجمع الكنسى الذى عقد فى لتران Letrán عام ١١٧٩م ضرورة أن يعيش اليهود فى أحياء منفصلة "جيتو" ghettos فلم يكن ما هو على أرض الواقع إلا تأكيد لما قيل ، وبالتالى فإن مصطلح "aljama" يشير إلى طائفة اليهود الذين يعيشون فى إطار الحارة^(٤٦) .

ومن الأمثلة ذات الدلالة هو حارة اليهود فى ساهاجون Sahagún ، ولقد درس أفليو مارتينيث لينبا Evilio M. Ilebana أوضاعها مشيرا إلى إنها كانت تقع شمال السور: " .. إلى جوار بوابة كورنوديوس Cornudillos ، ويحدها من الغرب Tenerías ، ومن الشرق حارة المورو^(٤٧) . إلا أن حارة اليهود لم تكن رقعة عمرانية مغلقة بالكامل: " فلم تكن قطاعا عمرانيا يعيش فيه اليهود ولا أحد غيرهم ، فرغم النداءات والطلبات المتكررة من قبل المفوضين بأن يكون هناك فصل جسدى بين المسيحيين واليهود ، وبالرغم من قرارات المجمع المسيحية مثل مجمع بلنسية Palencia (١٢٨٨م) الذى يمنع على المسيحيين الإقامة فى الأحياء اليهودية ، فقد كان فى ساها جون Sahagún مسيحيون يملكون منازل فى حارات اليهود ، ويهود يملكون منازل فى أحياء المورو والتى كان للمسيحيين بها منازل أيضا . ورغم أنه يمكن القول بأن ملكية المنازل لا تعنى بالضرورة سكنها فلا شىء يحول دون افتراض قيام البعض بذلك^(٤٨) .

وأحيانا ما نجد هناك أكثر من حارة لليهود نظرا لزيادة تعداد السكان فى منطقة ما ، وفى طليطلة كانت حارة اليهود تقع فى الجزء الجنوبى الغربى داخل السور . وخلال القرن الثالث عشر نجد أحياء يهودية أخرى مثل ذلك المسمى بحى "حمام زيد" Ha-manzeyte ، وهو القريب من المكان الذى بنى فيه معبد الترانزيتو بعد ذلك^(٤٩) .

هذا هو الموقف الذى وجد الملوك المسيحيون أنفسهم يواجهونه كلما تقدم زحف عملية "الاسترداد" ، وأخذوا يستندون إلى خبراتهم فى اتخاذ القرار؛ ذلك أن اليهود كانوا يعيشون أيضا فى المدن التى كانوا يحكمونها . أضف إلى ما سبق فإن عملية إعادة التوطين أسهمت فى حصول اليهود على مزايا قانونية محددة حصل عليها المسلمون (المدجنون) أيضا ولكن بدرجة نسبية . وأخذت أعداد الحارات اليهودية فى

الازدياد خلال العصر الوسيط المتأخر، وخاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار ما كان عليه المرابطون والموحدون من تشدد.

لم تكن حارات اليهود تختلف - من الناحية الرسمية - عن الأحياء الأخرى في مدن العصور الوسطى، فإذا ما كانت مسورة فقد كان بها بوابة أو أكثر (ففي مدينة سرقسطة كان هناك ثلاثة أبواب : اثنان صغيران Postigo ، وآخر مسدود ^(٥٠)) ، حيث لم يكن من المستغرب وجود أسماء مثل بوابة اليهود، مع إمكانية فتحها وإغلاقها في حالات الضرورة أو جعلها كنقاط للرقابة الاقتصادية. وبصفة عامة كان هناك شارع رئيسي يربط بين عدة أبواب، ويوصل إلى المعبد اليهودي بملحقاته (المكوى أو الفسل، والتلمود أو مدرسة الأطفال). كما كان هناك ميدان صغير أمام المعبد (كان يطلق عليه في سرقسطة ميدان المعبد ، زيث مش هيشلخش) . ولم يكن الميدان ذا طبيعة تجارية بل تتم فيه الاحتفالات " . إذ هو شبه امتداد لدار العبادة، وامتداد طبيعي للطقوس التي تتحول إلى شكل الاحتفال بالتوراة Simh. Ah ha Torah ، حيث يتم إخراج الوثائق إلى الشارع وإجراء الاحتفال ^(٥١) . وهناك بعض المباني الأخرى ، مثل المجازر ، التي تقع في أطراف الحى أو خارج المنطقة العمرانية وإلى جوار منطقة تجرى فيها المياه والوصول إليهم يتم عبر بوابة المجرز Puerta de la Carneceria وكذلك الحال بالنسبة للجبانة.

أما باقى شبكة الطرق فهي عبارة عن شوارع صغيرة تتغير أشكالها حسب كثافة السكان ، ووجود المحلات، والورش، والمساكن الخاصة. ولم يكن التوزيع عشوائيا فالتلمود يضع شروطا للتعايش فيما يتعلق بالأنشطة الاقتصادية: " لا يمكن لأحد أن يفتح مخبزا أو مصبغة تحت جرن الغير ، وكذلك الأمر بالنسبة للإصطبل .. ويحق لكل فرد الاعتراض على فتح محل في صحن الجيران قائلا: لا يمكننى أن أنام بسبب الجلبة.. " ^(٥٢) أما بالنسبة للمسميات فقد كانت شبيهة بما هو سائد فى باقى المدينة؛ إذ كانت ذات طبيعة وظيفية مثل " طريق بوابة مجزر اليهود ، و " شارع منازل سليمان برنابه " ، وشارع Zarradores (كلها فى سرقسطة) .

أما بالنسبة للبيوت من الداخل فقد كان شائعا وجود الكورالات (الأحواش)، أو بمعنى آخر مساكن له صحن مشترك ومدخل واحد، وكان ذلك يحول دون وجود شوارع صغيرة ودروب، وهو الأمر الذي كان سائدا في المناطق السكنية للمدن الإسلامية ، وساعد أيضا على المزيد من انتظام التجمعات السكانية واستمرارية الطرق في أداء وظيفتها . وهذا ما نجده منصوصا عليه في أحكام تقول: " الشارع بالنسبة للصحن هو بمثابة الصحن للمنازل " (٥٢) ، وإذا ما كان لنا أن نستعين ببعض الأمثلة نذكر أن حارة اليهود في شيقوية كان بها صحن لوبي كاتيرو L. Carretero وصحن جورجويون Gorgollon (أطلق عليه : Don pedro قبل عام ١٢٩٢م) (٥٤) .

ولما كانت حارات اليهود متعرجة مثلما هو الحال في الأحياء السكنية خلال العصور الوسطى فإنها تُنظَّم عندما تقام حارة جديدة . وهذا ما حدث - مثلا - في سرقسطة عندما تم بناء عدد من الشوارع الصغيرة الموازية خارج الإطار المسور للحي القديم، وبذلك يقع الفضاء الجديد في قطاع كنيسة سان ميغل ، إلا أن هذا المكان لم يكن قاصرا على اليهود بل كان به سكان مسيحيون. أضف إلى ماسبق أن سرقسطة كان بها فضاء غير معهود سلفا في حارات اليهود، ويطلق عليه "حصن اليهود" ، حيث نجد هناك سجن اليهود، والمعبد الكبير، والمشفى، والمجزر (٥٥) .

وعلينا الإشارة إلى أن مدن الأندلس التي تقلصت أعداد اليهود أو اختفت منها خلال السنوات الأخيرة للحكم الإسلامي أخذت تُنشأ فيها - بعد الغزو - معابد يهودية، وفي حالة إشبيلية نجد أن ثلاثة مساجد كائنة في حي/ سانتا كروث (حارة اليهود سابقا) تحولت إلى معابد يهودية، وعاد اليهود ليسكنوا منازل الحي.

وفيما يتعلق بالسمة القاصرة على وظيفة حارات اليهود نجد إنها تتعلق باللوائح القانونية المطبقة على السكان. فلقد كان هؤلاء تابعين بشكل مباشر للملك، ويكادون يشكلون ملكا خاصا له، أو بمثابة الثروة الملكية ومن هنا كانت لهم مزايا خاصة تعترف بها القوانين Fueros التي يصدرها الملوك بشأن المدن " التي يتم استردادها " . ولقد لعب اليهود - وخاصة الطبقة الأرستقراطية والموسرة منهم - دورا هاما في إدارة شئون الدولة ، ففي العديد من الحالات أسندت إليهم مهمة تنظيم المدن التي يتم غزوها،

وكذلك تحصيل الضرائب التي يتم الإعلان عنها من خلال مزاد، ويتولى أمر ذلك عائلات يهودية. وقد أدى ذلك إلى مزيد من الثراء والسلطة لبعض الشخصيات، الأمر الذي تولدت عنه الأحقاد الاجتماعية قضت على المعايضة الذهبية التي سادت خلال القرن الثالث عشر والرابع عشر .

ولقد تم وضع التنظيم الإداري لحارات اليهود خلال حكم ألفونسو العاشر ، وذلك بإنشاء وظيفة جديدة هي " الراب " rab ، بحيث تكون له سلطة على كافة الطوائف العبرية، ويتولى مراقبة الشئون القانونية وتحصيل الضرائب ^(٥٦) . كما يرأس اجتماعات مندوبي الحارات، والتي تنحصر مهمتها الرئيسية في توزيع حصص الضرائب المستحقة على الحارات ^(٥٧) .

وكانت الحارات تخضع لقوانين ولوائح يقرها الملك. ونذكر هنا تلك الخاصة بمدينة Tudela (لعام ١٢٠٥م) ، ونفترض إنها تشبه تلك التي تطبق على باقي الطوائف، اللهم إلا بعض الاختلافات الطفيفة. وكان الزعماء من أفراد الأسرة الكبيرة. ولا يمكن اختبار المتقدمين والقضاة إلا بإذنهم. كما كان يتم تحصيل ضرائب خاصة لصيانة المنشآت العامة، وخاصة ما يتعلق بالمعبد وتربية أبناء الطائفة.

وتحولت سلطة الأسر الكبيرة إلى نوع من المجلس المغلق، ففي القانون الذي صدر عام ١٢٢٧ لتنظيم حارة اليهود في برشلونة، والذي أقره الملك خايمي الثاني نجد النص على إنشاء مجلس يتكون من ثلاثين رجلا يطلق عليه " مجلس الثلاثين " ويتولى هؤلاء الرجال التعيين في بعض المناصب: السكرتارية (الأمناء)، والقضاة، والمثمنون الضريبيون، وأمناء الخزانات، والمشرفون على الصدقات أو الأعمال الخيرية، والمندوبون المكلفون بمهام محددة..إلخ. ولقد كان الأمناء بمثابة الجهاز التنفيذي للحارة غير أن المسائل الكبرى تتطلب قرار مجلس الثلاثين الذي يصدر بأغلبية الأصوات. ويتم اختيار أعضاء مجلس الثلاثين كل ثلاث سنوات، ويجتمع المجلس كلما دعا إليه الأمناء . ويتم اختيار هؤلاء (الأمناء) لفترات أقصر، ولقد كان هناك نظام تفصيلي لموضوعات لعمليات الانتخاب وإعادة الانتخاب ، وعموما فإنه لما كان الأمناء والقضاة هم الذين ينتخبون أعضاء مجلس الثلاثين، وهؤلاء بدورهم يتولون تعيين أولئك، نجد أن الحكم لم يكن

يخرج أبدا عن نطاق الأسر الكبيرة . ومع ذلك فإن العملية التنظيمية أصبحت أكثر إحكاما ، ولقد اتخذت بعض الطوائف اليهودية الأخرى هذه اللوائح المعمول بها في برشلونة، مثلما هو الحال في وشقة وبلنسية " (٥٨) . وقد صدرت لوائح جديدة أقرها الملك بدرو الرابع، وكانت أكثر ديمقراطية في باب انتخاب أعضاء مجلس الثلاثين، بحيث فتح الباب أمام الطبقات الفقيرة لتشكيل جزء من الإدارة (٥٩) .

وربما بدأت أزمة التعايش متواكبة مع " المجمع الرابع في لتران Letrán (١٢١٥م) لأسباب إنسانية ثم السماح لهم بالبقاء في الأراضي المسيحية ، وفي الوقت ذاته بدأت مرحلة التنصير. ورغم أن كلا من ملك قشتالة (فرناندو الثالث) وملك أرغن (خايمي الأول) وقد عارضوا الإجراء، إلا أن روح مجمع لتران أخذت تدب شيئا فشيئا في مجتمع جزيرة أيبيريا تصاحبها مصالح ليست ذات طبيعة دينية .

ومع انتهاء مراحل " الاسترداد " انتهت عمليات توزيع الأراضي، أخذت روح التبشير التي عليها كل من طائفة الدومنيكان والفرنسيسكان تدب بقوة، وبدأت أرغن Aragón. وفي عام ١٢١٢م صدر عن مجمع للأساقفة عقد في سامورة Zamora قرار يحرم بناء معابد يهودية جديدة. وفي ١٢٠٦ م طُرد اليهود من فرنسا ، وفي ١٢٢٠م ، وبدأ في ذلك البلد المجاور ما يسمى " بالحملة الصليبية للرعاة " C. de los Pastores ضد مملكة غرناطة ، وأثارت الفتن التي وقعت في أرغن ضد اليهود حتى تدخل الجيش الملكي وما انتهى إليه الحال من طردهم.

وفي ١٢٩١/٧/٤م وقع هجوم على حارة اليهود في إشبيلية، وانتشرت الأحداث في كافة أنحاء شبه جزيرة أيبيريا كأنها النار في الهشيم. وإلى جانب الكوارث والموت والحرائق المدبرة هناك عمليات التحول الجماعي الإجباري لاعتناق النصرانية، وأدى ذلك إلى خلق موقف جديد تمثل في " المسيحي الجديد " (الذي تم تنصيره) الذي مارست محاكم التفتيش أعمالها ضده، وأدى إلى النفور من اليهود الذين حاولوا الحيلولة دون أن يمس ذلك عقيدتهم. وانتهى الأمر عام ١٤٩٢م بقرار الملوك الكاثوليك بطرد اليهود، وامتد هذا القرار ليشمل إقليم نبرة Navarra عام ١٤٩٨م.

٤-٢ : المسطحات المبنية :

● المسطحات الدينية :

● مدخل :

فيما يتعلق بمختلف أنواع المسطحات ذات الاستخدام الطقسي يجب أن ندرسها - في نظري - من حيث طبيعة علاقتها بالمجتمع الذي يستخدمها، ويتخذها في كل فترة بناءً على حاجاته سواء تلك المتعلقة بتعداد السكان أو البعد الاجتماعي والطقسي. وهذا أمر واضح كما أن مؤرخي الفن قد برهنوا على أن كل أسلوب قد نشأت عنه مجموعة من الإمكانيات أو التنويعات أصبحت من سماته ، إلا أنني أُلح هنا على أن البعد الجمالي ليس هو الذي يقف وراء تلك التنويعات ، بل هي الضرورات التي تشعر بها كل طائفة اجتماعية.

وانطلاقاً من هذا المفهوم المستكن وراء تصنيف الأنماط يجب أن نشير - أولاً - إلى التأثير الروماني أو القوطي الواضح، غير أنه لا يجب أن يذهب بنا إلى أي نوع من الحصرية، فالمشكلة يجب أن نطرحها على أساس علاقاتها بالثقافات الإسبانية المسيحية التي شكلت طوال العصور الوسطى نوعاً من التطور المحدود في شمال شبه الجزيرة ، وكذلك وجود فيه تبعية في الأفق الأندلسي.

ونحن نعرف أنه خلال العصر القوطي كان يوجد في شبه جزيرة أيبيريا مجموعة من الطقوس التي تمارس، وتمثلت في رموز مثل سان ليوناردو S. Leonardo أو سان إيسيدورو S. Isidoro . وهذه الطقوس أخذت تشكل الأساس فيما نطلق عليه الطقوس الخاصة بالمستعربين. والأولى أن نطلق عليها الطقوس الإسبانية L. hispana ، أو الطقوس الإسبانية القوطية، وقد تم إقرارها بالكامل في الاجتماع الرابع لمجمع طليطلة الذي عقد عام ١٦٢٢م (٦٠) .

والكنائس التي تم بناؤها لممارسة تلك الطقوس كان يوجد بها سلسلة من المسطحات المحددة: المذبح ، والكورس، ومنطقة المصلين. وكانت هذه الأخيرة مفصولة عن باقي المسطحات من خلال حواجز. كما كانت توجد تقسيمات أخرى في الكورس (المقاصير، والمذابح الفرعية diácono) ، أما بالنسبة للمسطح المخصص للمصلين

فهنا اعتبار لاختلاف الجنس (الذكر والأنثى)، أو بالنسبة لدرجته في الديانة الكاثوليكية (نو الحقوق الكاملة والتائب أو طالب التعميد). وكان المذبح يوضع في الصدر ولا يمكن لأحد دخوله إلا الراهب، وتكتمل دار العبادة بمسطحين آخرين ملحقين بالصدر وهما: مكان حفظ المقدسات Sacristia (حيث يتم حفظ الأدوات المقدسة ويرتدى الرهبان ملابسهم)، وحجرة الصدقات donaria (حيث تحفظ الأضحيان). وأخيرا نجد مكان التعميد الذي عادة ما يكون ملحقا ببلاطة الكنيسة حيث نجد حوض التعميد، وقد أدى هذا التوزيع للمسطحات والفصل الجسدي باستخدام الحواجز إلى إيجاد طقوس غامضة لا يمكن لأحد الوصول إليها إلا كبار الدرجات، وهنا يتم تهميش المصلين الذين يشاركون مرات محدودة ويتحولون إلى مجرد متفرجين. غير أن تطور هذه المسطحات لم يستمر بسبب الغزو الإسلامي لشبه جزيرة أيبيريا. أما في الشمال فإن الممالك المسيحية واصلت تطورها الذي تتحكم فيه الموارد الاقتصادية والاجتماعية القليلة، وفي الجنوب تبدأ عملية تطور الكنيسة المستعربة، عندما ظل المسيحيون يعيشون تحت الحكم الإسلامي وأبقوا على طقوسهم، وتشريعاتهم، وعاداتهم مقابل دفع ضرائب محددة.

وفيما يتعلق بالمستوى الفني لا يمكن أن ننسى الأساس وهو الثقافة الرومانية على الأراضي الأيبيرية، وقد وقع عليه التعديل وتم تمثله خلال العصر القوطي، ثم انخرط في دائرة الثقافة الإسلامية في الأندلس، وهى وجود سمات خاصة تحدد ملامح الفن الأندلسي hispano musulman . وقد حدث هذه الخلاصة بالمستعربين وبمسيحيي الشمال إلى الأخذ بمفردات أشكال وتقنيات معمارية، كقاسم مشترك ليس غريبا على ثقافتهم.

وفي بداية القرن الحادى عشر أخذت الطقوس الرومانية تفرض نفسها، وبدأ ذلك في شبه الجزيرة الأيبيرية بإقليم قطلونيا Catalunya ، ففي عام ١٠٧٩م حضر البابا جريجوريو السابع ملوك قشتالة، وليون، وأرغن على القبول بهذه المركزية وهذا التوحيد. ولقد أشار إيسيدرو بانجو Isidro Bango إلى هذا التغيير بقوله: " إلا أنه لم يقتصر فقط على تعديل الصلوات والقراءات، بل كان عبارة عن تحول راديكالي في الطقوس. وهنا نجد أن مسطح دار العبادة يتطلب إجراء تعديلات، ورغم إنها كانت نفس التقسيمات السابقة إلا أن هناك بعض التفاصيل التي جاءت على يد الإصلاحات الجريجورية، وأخذت تطبق مع بداية القرن في المناطق المختلفة في قطلونيا .

وإذا ما تطلب الأمر - في البداية - مجرد تأهيل المباني القديمة على الطقوس الجديدة فإن الرهبان التابعين لجماعة كلوني ورهبان سان أغسطين (الذين كانوا الأبطال الحقيقيين لتلك الإصلاحات الطقسية والرهبانية) استوردوا المفردات الفنية الخاصة بالمباني التي كان يتم إنشاؤها في مواطنهم، والتي كانت ترتبط في تلك الآونة بالظواهر الأولى لما هو روماني " (٦١) .

وقد أدت الطقوس الجديدة إلى إزالة الحواجز القائمة، ووحدت المسطحات، وبقي المذبح الكبير بمثابة المحور الرئيسي بحيث يمكن رؤيته دون أية عوائق، وبذلك يتم القضاء على الطبيعة الفاضحة التي كانت تلف الممارسة الطقسية السابقة. ولكن هذه الفكرة المتعلقة بتقسيم المسطح بين البلاطة والمصلى الكبير تعقدت في نور العبادة الكبيرة الرهبانية والكاتدرائية؛ حيث تعددت المذابح حتى لا يتم إقامة القداس إلا مرة واحدة في اليوم في كل مذبح. وأسفرت الحلول المحلية عن وجود ثلاثة مذابح في الصدر، وتوزعت مذابح أخرى على البلاطات ، لكنها كانت ملصقة دون معالجة خاصة من ناحية المسطح. ونشهد في الكاتدرائيات الكبيرة إقامة رواق خلف قبو المذبح الرئيسي (بواردة - girola) ، أو منطقة تقاطع تساعد على زيادة المذابح، وهي طريقة سوف نراها مطبقة في أشكال متعددة طوال الفترة الرومانية والقوطية.

ولقد كان الكورس أمرا ضروريا في الكنائس الديرية monásticas ، أو تلك الأخرى الأعلى في التدرج الكنسي، والذي كان في البلاطة وأمام درجات مقصورة الكهنة. الأمر الذي أدى إلى الحفاظ على النظام الخاص بوجود البلاطات الثلاث حتى يتمكن المصلون من الاقتراب، من الجوانب، إلى المصلى الكبير (المذبح) . ومنطقة الكورس المغلقة تماما كانت تترك المنطقة الكائنة أمام مقصورة الكهنة presbiterio خالية تماما، كما كانت ترتبط بالمقصورة من خلال الطريق المقدس التي تستخدم للطقوس الاحتفالية، وجرت محاولات القضاء على الصعوبات البصرية الخاصة بالكورس من خلال المنابر pulpito الواقعة في الجزء الخلفي، وذلك حتى يصل الصوت أثناء القراءة إلى كافة المصلين، وكذلك من خلال المذبح الكائن خلف الكورس حيث تتم إقامة القداس.

ومع نهاية القرن الثامن عشر تم إدخال الطريقة الجديدة على يد الطبقة الأرستقراطية، والتي تمثلت في الدفن في الكنيسة وخاصة في منطقة المصلى الكبير (المذبح)، ولقد عارض بعض رجال الكنيسة الأمر في البداية إلا إنها فرضت نفسها في نهاية المطاف. أضف إلى ذلك أن إقامة القبور قد أدت إلى التقليل من مجال الرؤية ابتداءً من البلاطات واتجاهها نحو المذبح الكبير مما حدا برفع مستواه عن الأرض ، وكان هذا الخيار يتضمن احتمالية التقدم بطلبات للدفن، والتي أخذت تزود الكنائس بمصليات جانبية من الصعب مواءمتها مع النظام الروماني؛ ذلك أن الحوائط امتدت لتحمل ثقل القباب ، ومع هذا كانت سهلة الحل مع النظام القوطي حيث كان الحائط لا يحمل أى ثقل، والحل هو بناء عدة دعائم (أكتاف) يقع عليها ضغط القباب. كما أن تعميم المصليات النذرية والجنازية تحول إلى أساس للتطور المعماري، فبيعها كان أحد مصادر الدخل الهامة لبناء الكنيسة. ويحدث أمر مشابه في الكنائس المدججة ذات الأسقف الخشبية، ذلك أنه عند إنشاء تحميل رأسى على الدعامات الأفقية *soleras* فإن المسطح يمكن اختراقه بسهولة، اللهم إلا عند وجود عقد عاتق يساعد على ظهور مصليات جنازية هامة ليس من الضروري أن تكون سابقة التخطيط، بل ويمكن أن تُنشأ حسب الحاجة، وبذلك تسهم في إيجاد مسطحات مستقلة وذات تصاميم متنوعة، تتلاءم مع التوجهات الجمالية السائدة.

وفيما يتعلق بالشكل الخارجى لدور العبادة المذكورة فإنه كان شديد التفوق على المنازل المحيطة. كما أن الرقبة (القبة) *Cimborrio* - المقامة فوق منطقة التقاطع (لأغراض الإضاءة والتهوية) وكذلك فوق الأبراج بحيث تزيد من بهاء الواجهة - كانت تجعل الكنائس ذات قيمة جمالية قريبة من المفاهيم الحربية. ولقد تلاحقت الأحداث على مدى التاريخ (من رزايا، واضطرابات، وحروب أهلية) قام فيها البسطاء باستخدام الكنيسة كملجأ له قدرات دفاعية. ويمكن تحويل الأبراج العالية إلى نقاط للمراقبة، بالإضافة إلى عناصر أخرى وهي الشرفات التي تُحدثنا بنفسها عن وظيفتها، فلم يكن كل شيء مجرد رمزية في مدينة الله. وقد تحدث عن ذلك إيسدرو بانجو I. Bango مستندا إلى نصوص صدرت عن مجمع بلاسنثيا-Sinodo de Plasencia عام ١٤٩٩ . من الواضح أن الكنيسة تحولت إلى قلعة حيث يتم الدفاع عن

النفس من خلالها. ومن خلالها أيضا يبدأ الهجوم أو يتم الانتصار للحقوق. ومن هنا كان من الضروري التوفر على السلاح والقوات في داخل المبنى، وهذا ما تبرهن عليه قوائم الجرّد المتعلقة بالكاتدرائيات، وكذلك كان من الضروري - طبقا لهذه النصوص - التحصّن والتقوية، أى إعطاء الصورة الفعلية لحامية عسكرية^(٦٢).

وعندما تمكن ألفونسو السادس من الاستيلاء على مدينة طليطلة خلال القرن الحادى عشر {٤٧٨ هـ / ١٠٨٥ م} - والتي كان بها عدد هام من المستعربين لهم تنظيمهم الكنسى، ولهم قوتهم التى مكنتهم من البقاء فى المحيط الإسلامى - حينئذ اعتقد المستعربون أنه قد حانت اللحظة للاعتراف بهم، وسوف يمارسون إقامة الشعائر بحرية، ويتولون مسئولية الكنيسة الطليطلية بعد أن ظلت ثابتة على تدرجها طوال قرون طويلة من الحكم الإسلامى. ولكن لم تسر الأمور على هذا النحو إذ إن ألفونسو السادس كان قد وافق قبل ذلك بسنوات قليلة على قرارات مجمع برغش Concilio de Burgos (١٠٨٠ م)، والتي تعنى تطبيق الطقوس الرومانية فى الأراضى التابعة له. أى أنه بعد الاستيلاء على طليطلة انتهى الأمر بالملك الذى كان متزوجا بامرأة إفرنجية بتعيين برناردو دى كلونى B. de Cluny أسقفا على رأس مجموعة من رجال الدين الفرنسيين، ومعهم جاء عدد من الوافدين الذين أصبح لهم حى خاص بهم فى طليطلة حى الفرنجة، وعُرفَ Fuero قاصر عليهم. واستمر المستعربون يمارسون طقوسهم فى الكنائس الست الصغيرة التى كانت تحت أيديهم. ولسنا نفهم السر فى سماح ألفونسو السادس بذلك؛ ذلك أن هذا الحق لم يُعرف به فى العرف Fuero الخاص بالمستعربين والذى تم إقراره عام ١١٠١م. ونفترض أن الملك لم يشأ خسارة هذه الجماعة السكانية والضرورية لانتظام قيام المدينة بوظائفها، كما اعتبر أن الطقوس هى نوع من التراث المحلى، رغم ما كان يعنيه ذلك من الدخول فى مواجهة مع روما. وربما استند فيما فعل على حجة قانونية نجهلها؛ ذلك أنه قد ضاع النص الصادر عن مجمع برغش ومعه الأمور التى وعد ألفونسو السادس بالالتزام بها. أضف إلى ذلك أن المثقف السياسى قد تدهور فجأة مع ظهور المرابطين على الساحة^(٦٣).

وكان إدخال طقس جديد يعنى ضمينا إنشاء مسطحات جديدة، إلا إنها كانت تدخل فى صدام مباشر مع الظروف الاقتصادية لكل جماعة من السكان، واصطدام

كذلك بالقيود الفنية وهي قيود تتعلق بالطقس الرومانى، والرومانى الحجرى. هذه المسطحات الجديدة يمكن تنفيذها باستخدام مواد محلية، وبأشكال تقليدية متلائمة مع المفاهيم الجديدة الخاصة بالمسطحات التى لن تعد رومانية الطابع مائة بالمائة، بل تواكب معها تراث إسباني، ومعه تراث مستعرب، (وبذلك نجد أنفسنا أمام ما يسمى Koiné التى تعنى ثقافيا بدايات العصور الوسطى) وأندلسى.

أعتقد أننا يجب أن نأخذ فى الاعتبار كافة العناصر التى تعتبر إحدى المكونات الأساسية لتطور الفن المدجن، بغض النظر عن حركات هجرة المدجنين والمستعربين الذين أسهموا فى تكثيف المفاهيم، التى لم تكن إلا مجرد إجابة جمالية، تقدم بها مجتمع معين فى ظل ظروف جديدة هى الطقوس الرومانية، بحيث لا يمكن تجاهل المسطحات الضرورية لممارستها. وهذا لا يتناقض مع المنشآت الكبرى المستوردة سواء كانت رومانية أم قوطية ، كما أننى أقاوم اعتبار تلك الإجابة على إنها شعبية، بل إنها إجابة كاملة ترتبط بالمواد والتقنيات السائدة، ولا تشير إلى مشاكل أسلوبية بل تتعلق بالتكلفة، كما إنها متوائمة بالكامل مع الأشكال التى هى جزء منها، وتساعد على التواجد التدريجى لمخططات زخرفية قادمة من الشمال. كما أننا يمكن أن نشير إلى أن هذه الكنائس الرومانية، أو القوطية بها عناصر زخرفية، أو أفكار إنشائية مشتقة من مفردات القاموس المعماري الإسباني أو الأندلسى على وجه الدقة.

● أنماط الكنائس :

● النموذج القشتالى - الليونى :

من المعروف أن مخطط النموذج الأول يخرج من صلب الفن الرومانى، ويمتد عبر جغرافية المنطقة، سائرا فى طريق سانتياجو { شنت ياقب } Santiago ، وهو عبارة عن نمط بازليكى مكون من ثلاثة أروقة وثلاثة مصليات (مذابح) فى الصدر، وعادة ما لا تكون هناك منطقة تقاطع، ويتوافق عرض الأروقة مع عرض المذابح؛ حيث إن أوسطها أكبرها حسب قياس الرواق الرئيسى.

أما بالنسبة للجدران فيستخدم الحجر في بنائها، وهي قطع حجرية موشورية يمكن أن تشطف حوافها في الأركان، والبديل هو قوالب الحجر البارزة التي تأخذ شكل الحلية المعمارية المقعرة *nacela*. وذلك بدلا من التيجان وفوقها نجد عقودا نصف أسطوانية. أما بالنسبة للسقف المقيبى (الجمالونى) فهو من الخشب فوق البلاطات (الأروقة) (طراز المسند والرباط) في البلاطة الوسطى، والمعلق *de colgadizo* في الجانبين، وهناك بعض الحالات الاستثنائية نجدها في كنيسة كويار *Cuellar* حيث تستخدم الأسقف نصف الأسطوانية *Canón* لتغطية البلاطات الجانبية الضيقة، بينما يستمر الخشب بالنسبة للبلاطة الوسطى.

ومن المهم الإشارة إلى أن الصدر يتكون من المنطقة المنحنية (المذابح) وتربية مستقيمة ، ومع مرور الزمن أخذ هذا العنصر يكتسب شخصية متفردة . وفي هذا المقام يتحدث مانويل بالديس " M. Valdés " : " يبدو من المنطقي التفكير في أن التربية الخاصة بمقصورة الكهنة سوف تسهم في زيادة مسطح إقامة الطقوس في الكنيسة ، كما أنه ذو طبيعة ثانوية، وكأئنا نشهد دعامة *Contrafuerte* تقوم بدور التخلص من قوة الضغط الثانوية للجزء المنحنى قبل أن يتصل بحائط الصدر. وفي الوقت الذي نجد فيه الوظيفة الثانية مستقرة، فإن الوظيفة الأولى يمكن أن تخضع لبعض التحول، وخاصة في تلك الحالات التي تجرى فيها تعقيدات في ممارسة الطقوس، مما يتطلب زيادة المساحة المخصصة للطقس وهذا بدوره يتطلب زيادة المسطح المستقيم الخطوط^(٦٤) وأحيانا ما يتم إقامة الأبراج على تلك التربية، وهذا شائع في المنطقة التابعة لبلدة ساهاجون *Sahagun* ، ويبرر مانويل بالديس *M. Valdés* هذا التصميم لأن سمك الجدار كبير في هذه المنطقة من البناء، فهي جدار مهياة سلفا لتحمل سقفا مقبيا، بالمقارنة بالأسقف الخشبية التي توجد فوق البلاطات (الأروقة) . ومن هنا فإن " النظرية التي تشير إلى الطريقة المتبعة في ساهاجون تقول بأنها تقوم على أسس الاقتصاد في الوسائل، وهذا واضح في الكنائس المدججة^(٦٥) .

هناك إمكانية أخرى ممثلة في *Lugareja de Arevalo*، حيث نجد قبة ذات رقبة ، وهي نمط مختصر المساحة، ويقوم على مثلثات كروية، ونجدها في كنائس بلاسكو نونيو *Blasco nuno* نونيو وفوينتس دى أنيو *Fuentes de A* بمحافظة أفيلا *Avila*^(٦٦).

وعلينا هنا العودة إلى نموذج **Lugareja** ؛ وذلك أن المذابح الثلاثة شبه الدائرية تمتد في الداخل حتى تأخذ شكل الحدودية "... وهو نموذج يمكن أن نعثر عليه في الكنائس المستعربة والكنائس القطلانية - كنائس بلدة ترأسا **Tarrasa** ، وترجع أصوله إلى بعض المباني البازليكية السابقة على العصر المسيحي الإسباني أو في الشمال الإفريقي^(٦٧) .

وابتداءً من القرن الثالث عشر نجد أن نمط ذلك المخطط الذي نتحدث عنه يتعايش مع اختصاره إلى مجرد بلاطة واحدة، ويتم الحفاظ على ازواجية الأسقف إذ هي من الخشب (جمالونية) في البلاطة، ومن الأجر على شكل قبو في المذبح، ويؤدي ذلك النظام إلى تقليص السمك في جدران البلاطة، وبعد ذلك نجد أن هذا النمط من الكنيسة أخذ ينتشر ببطء في مناطق غير كثيفة السكان؛ ذلك أنه بالقليل من النفقات يمكن بناء مكان لأداء الشعائر. ولقد احتفظ هذا النظام بالمذبح ذي العقود الزخرفية، والتربيعة المستقيمة **tramo** ، والبلاطة، كما أن تماثل الحوائط يساعد في بعض الأحيان على استمرار الزخرفة، وهذا ما نجده في كنيسة كريستو **Cristo de las Ba-** **tallas de Toro** .

وهناك نموذج هام آخر وهو ذلك الذي نجده في تيراً دي كامبوس **Tierrade Campos** ، حيث يبرز الصدر المربع من الخارج (وأحياناً ما نجد ثلاثة مذابح) وشكل البلاطة والبرج المجاور. أما الجزء الرئيسي ، سواء كانت الكنيسة من بلاطة واحدة أو ثلاث بلاطات (أروقة) قائمة في هذه الحالة على أعمدة ، فيوجد به مذبح كبير وبرج، ومن الداخل نرى أسقفا خشبية جميلة، ومن أمثلة ذلك ما نجده في سان مارتين **S. Martin** ببلدة بيّار منتيرو دي كامبوس **Villarmentero** (بالنسيا) والتي تتكون من بلاطة واحدة، أو كنيسة سان فاكوندو **S. Facundo** في ثسنيروس **Cisneros** بالنسيا **Palencia** ، والقديسان خوستو وباستور في كوينكا دي كامبوس (بلد الوليد) ، وهي كنيسة مكونة من ثلاثة أروقة.

كما أن الواجهات تعود في أصولها إلى النمط الرومانى، والذي يتسم بالبساطة، وهى عبارة عن مجموعة من العقود الواحد داخل الآخر وهو ما يماثل البروز فى المنحنى الداخلى للعقد (ويعرف أيضا بطنية العقد) *arquivolta* المبنى من الحجارة ، كما يوجد حولها إفريز مسنن فى الجزء العلوى، إلا أن استخدام عقود من نمط مختلف وترتيب العناصر الزخرفية المنتشرة حول التريباع الذى يمتد حتى الطنف تشكل كلها إمكانيات وطرائق قابلة للتطور. ومن الأمثلة التى توضح لنا التوصل إلى أنماط بعيدة عن النماذج الرومانية ما نجده فى واجهة كنيسة أجيلاردى كامبوس *Aguilar de Campos*؛ حيث تتكون من أربعة عقوداً حدوية مدببة فيها- على المستوى الخارجى - تقليد للسنجات فى نمط تبادلى - غائر وبارز - باستخدام الأجر (وهذا ما يتكرر بدرجة بسيطة فى الواجهة الجانبية)، ونجد كذلك النموذج نفسه فى كنيسة سان خوان موخابوس *S. J. de Mojados* ، إلا أنه تم اختصاره إلى ثلاثة عقود . وكذلك يمكن استخدام العقود ذات الطنف فى الداخل مثلما هو الحال فى كنيسة فونتيبروس *Fontiveros* على سبيل المثال.

● النموذج الطليطلى :

إن تحليل النماذج الموجودة حول طليطلة يتطلب بعض الإيضاحات إذا ما أخذنا فى الاعتبار أنه كانت توجد هناك عدة دور للعبادة تابعة للمستعربين، وهى دور ترجع إلى أصول قوطية - من الناحية النظرية - ، وكان ذلك مرده إلى أن المسلمين منعوا إقامة كنائس جديدة ولكن يمكن تحديد القديمة. ولا نعرف إلا القليل عن تلك الكنائس إلا أن تحليل المسطحات الإسلامية التى أعيد استخدامها بعد الغزو، وكذلك تلك التى من المفترض إنها قائمة قبل ذلك (سانتا أيولاليا، وسان لوكاس، وسان سباستيان) يساعدنا على التعرف على بعض السمات مثل استخدام عقد الحدوية فوق ثلاثة أعمدة أو أكتافاً، والجمع - فى البناء - بين الأجر والدبش بطريقة تشبه المباني اللاحقة، ووجود صدور مستقيمة الخطوط (سان لوكاس) ^(٦٨). ويجب أن نضع هذه العناصر

في الحساب حتى نفهم تراكبها، والتعديلات التي تجرى على المسطحات الواردة من الشمال.

وتلخص لنا ماريا تيرسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera نماذج المسطحات التي تجدها في طليطلة ابتداءً من القرن الثالث عشر قائلة: "إن إدخال نموذج يقوم بشكل واضح على الفن المدجن القشتالي (كنيسة سانتياجو أرأبال S. Arrabal ، وكنيسة سانتا ليوكاديا) وإبداع مسطحات أخرى ذات طابع محلي، حيث يتم الحفاظ على النظام الخاص بالبوانك ويتخذ مذبجا واحدا يمتد في البلاطة (كنيسة كريستوبى لابيغا C. de la Vega وكنيسة سان بيثنتى S. Vicente) ، أو أنه يدخل في توليفة مع مخطط من ثلاثة مذابح، وتتحول الجانبية منها إلى صدور داخلية مستقيمة الخطوط testero recto مثلما هو الحال في كنيسة سان بارتولوميه S. Bartolomé - (٦٩) .

أما النموذج المكون من ثلاثة أروقة (بلاطات) لها ثلاثة مذابح، والذي يرجع إلى أصول رومانية فقد استخدم بشكل ضئيل في الدائرة الطليطلية (سانتا ليوكاديا بمدينة تاجه Tajo ، وسان كليمنتي ببلدة طلبيرة T. de la Reina) وأمكن تكملته بواسطة منطقة تقاطع crucero في بعض المنشآت الهامة مثل كنيسة سانتياجو أرأبال، أو سانتا ماريا دي إيسكاس S. Ma de Illescas ، ومن الشائع أن البلاطات يتم تشييدها في تاريخ لاحق وذلك بالإعلان سلفا عن الارتفاع ونمط السقف (في منطقة التقاطع القوطية) مثلما هو الحال في كنيسة سانتياجو أرأبال، وترتفع البلاطات على الأكتاف (ولقد استخدمت الأعمدة وأعيد استخدامها في بعض الحالات)، وهي ذات مخطط متقاطع (على شكل صليب) متعدد الأنماط، وفوق الأكتاف نجد العقود الحدودية (سان رومان)، ونادرا ما تكون نصف دائرية (كنيسة بيثويلا Pezuela de las Torres بعدريد)، أما غالبية هذه العقود فهي المدببة والتي أخذت في الانتشار منذ بناء كنيسة سانتياجو أرأبال (١٢٥٠م) ، وهذا يعنى قبول النمط القوطي، ويحيط بتلك العقود طنف لتنتهى عند البراذع Salmer بل تمتد حتى الجزء السفلى للكتف. وعادة ما نجد فوق العقود سلسلة من الفراغات، وهي تقوم بدور الإضاءة إذا ما كانت البلاطات الجانبية أكثر انخفاضاً من الوسطى، وعندما تكون البلاطات الثلاث على ارتفاع واحد فإن هذه الفراغات تقوم بدور التقليل من الأحمال والوصول إلى الارتفاع المطلوب. وهناك تنويع

أخرى على هذا النموذج وهى عبارة عن ثلاث بلاطات، غير أن الجانبيتين تنتهيان بصور (حوائط) مستقيمة، ولا يتم إلا تنفيذ المذبح الرئيسى (كنيسة سان بارتولوميه) .

أما دور العبادة ذات البلاطة الواحدة فهى الأكثر شيوعا؛ حيث صدرها شبه مستدير وتربيعية (قطاع) مستقيمة الخطوط وبلاطة. وبالنسبة لعلاقاتها الأسلوبية تحدثنا عنها كونثيثيون أباد Concepcion Abad قائلة : " نرى دور العبادة ذات البلاطة الواحدة فى العمارة الخاصة بالعصور الوسطى بمعزل عن الأسلوب المعماري الذي كان الأساس وراء كل منها، ولهذا فإن تاريخها يتسم بعدم الدقة ، والامتداد (٧٠) ، وتمثل النماذج الكبرى فى ذلك خير مثال وهى كنيسة كريستو دى لابيغا وكنيسة سان بيثنتى .

أما بالنسبة للمذابح شبه المستديرة أو تلك التى لها سواتر تجعلها تقترب من شبه الاستدارة فلقد حلت محلها المذابح المضطعة والمصحوبة بدعامات Contrafuertes ، الأمر الذى يجعلنا قريبين من الماليات القوطية. وأخذ البديل الجديد الذى ليس له تمثيل كبير فى طليطلة (سان ميغل وسان بدرو فى بريهويجا Brihuega ، وسانتافي S. Fe فى طليطلة، وسانت كلارا فى وادى الحجارة) فى الانتشار ابتداءً من منتصف القرن الثالث عشر، وبذلك " يبدأ معه تكون الأسلوب القوطى فى طليطلة والذى يبرز من خلال الكاتدرائية ، بالإضافة إلى عدد غير قليل من الكنائس الصغيرة الموزعة على كافة الأراضى التابعة للأسقفية (٧١) ، أما تعميمه فيبدأ اعتبارا من القرن الخامس عشر .

وبالنسبة للواجهات، إننا نجد فى طليطلة بدائل تقربها من نماذج مشتقة بشكل مباشر من العصر الأندلسى. وبذلك نرى محاولة تقليد الملاحق التابعة لواجهات مسجد قرطبة الجامع من خلال واجهات كنيسة سانتياجو أربال أو كنيسة سانتا ليوكاديا، حيث نرى عقود الحدوية الداخلة فى حوض عقود مفصصة، ونجد أكتافا جانبية تنتهى بكوابيل لحمل رفرف (ذى أصل موحدى)، وسلسلة من الفراغات المسدودة المزوجة أو المتقاطعة. أما واجهة سانتا ماريا لا مايور S. Ma la Mayor بوادى الحجارة فهى ترتبط أكثر بنماذج ناصرية، وبالتحديد ببوابة النبيذ Puera del Vino فى قصر الحمراء بغرناطة .

• المناطق الجنوبية لنهر تاجه Tajo •

• إقليم الأندلس وإقليم إكستريمادورا :

تعتبر عملية غزو وادي النهر الكبير Guadalquivir خلال منتصف القرن الثالث عشر، والتوغل الذي تبع ذلك في إقليم إكستريمادورا نقطة البداية لواحد من أكثر فصول الفن المدجن ثراء. كما أن وجود مبانٍ هامة ترجع إلى الحكم الإسلامي لم تضطر الغزاة إلى استثمار أموال كثيرة في إنشاء مبانٍ جديدة بل تهيئة ما هو قائم منها للأغراض الجديدة، ومن هنا فإن الأعمال الإنشائية الأولى تمثلت في مشروعات قوطية لها طابعها المحلي، واتخذت من الكنائس القرطبية أو كنيسة القديسة أنا S. Ana بإشبيلية نموذجاً لها، وهذه المشروعات أخذت في التطور وإدخال التعديلات كلما تقدمت الأعمال. لكن ما يهمنا في هذه السطور هو البحث عن وجود مخطط يرجع إلى أصول قوطية ثم أخذ يتطور ويصبح جزءاً من مشروع ذي طبيعة مدجنة.

وفيما يتعلق بمسطح الكنيسة الذي هو عبارة عن بلاطة واحدة تنتهي بمذبح متعدد الأضلاع، والذي بدأ اعتباراً من تأصيل التوجه القوطي، ثم أخذت تختفي انحناءات العقود بشكل تدريجي (التي كانت من سمات المذابح ذات الأصول الرومانية)، فإنه - أي هذا المسطح - انتشر بصفة عامة في الجنوب، وخاصة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وفي هذا التصميم نجد أن الصدر قد غطي بسقف عبارة عن قبة ذات أضلاع أما البلاطة فكان سقفها من الخشب.

أما الأعمال الكبرى المتمثلة في الكنائس ذات الثلاث بلاطات (أروقة) فقد حظيت هي الأخرى بمذبح بارز له مخطط وواجهات جانبية مستقيمة الخطوط، بينما نجد البلاطة الرئيسية هي الأعرض والأكثر ارتفاعاً وذلك لإضاءة الداخل. أما الأسقف المقبية (الجمالونية) فهي من الخشب على طريقة " المسند والرباط "، أما البلاطات الجانبية فهي سقائف معلقة Colgadizo . بينما نجد المذبح الرئيسي متقاطع الأضلاع.

ومن الأمثلة التوضيحية لهذه النماذج التي تحدثنا عنها ما نجده في إقليم إكستريمادورا من كنيسة سانتا كاتالينا في بلدة فريخينال دي لا سيررا Fregenal de la Sierra ، وكنيسة كونثبثيون في أورناتشوس Hornachos . وتحدد ملامح النموذج المكون من ثلاث بلاطات في إقليم الأندلس بإشبيلية، وهو نموذج يبدأ حياته هناك مع القرن الرابع عشر "حيث نلاحظ تشابكا متسقا بين الميراث الإسلامي الموحدى والتوجهات القوطية"^(٧٢). وهذا النمط من الكنائس، الذى تولى السيد/أنجولو Angulo دراسته وتحديد ملامحه، هو عبارة عن ثلاث بلاطات تفصلها عن بعضها عقود مدببة تتكىء على أكتاف وأكبر هذه البلاطات وأعلاها هي الوسطى. أما السقف فهو عبارة عن هياكل خشبية من طراز "المسند والرباط"^(٧٣) - في البلاطة الوسطى - ومعلق فوق البلاطتين الجانبيتين. أما الصدر فيمكن أن يكون به مذبح أو ثلاثة ، ومن الشائع وجود المذبح متعدد الأضلاع، أما سقفها فهو عبارة عن قباب مضلعة معقدة بدرجة بسيطة أو كبيرة حسب التربيعة ، كما تظهر الدعامات Contrafuertes من الخارج . أما الواجهة فهي تعكس التدرج الكائن في المسطح، وفي البلاطات الثلاث مع وجود كوات مستديرة للإضاءة الداخلية وبوابة منفوخة abocinada ومن المعتاد أن يكون البرج ملتصقا بأحد الجوانب في المقدمة.

وهذا المسطح الذى لا يختلف عن الطروحات القوطية في هذا المضممار يرتبط بتصاميم ترجع إلى الموحدين، وهنا نكتفى بنوع من القراءة المستعرضة، وليست المتدرجة والمتجهة نحو الصدر فنرى أننا نقرب من مخططات المساجد، ثم تأخذ الفكرة صلابة وقوة عندما نرى العقود الفاصلة بين البطات من النوع المنفوخ túmido ، ويحيط بها طنف مثلما هو الحال في كنائس حصن لبريخا Lebrija أو سان ماتيو دي كارمونا S. Mateo de Carmona ، ويلاحظ أيضا أن كلا من كنيسة سان ماركوس بإشبيلية، وسانتا ماريا فى سان لوكار لا مايور S. Lucar la Mayor قد اجتزت منها العقود حتى يزول عنها الشكل الإسلامى^(٧٤) .

ومن البديهي أن يكون هناك المزيد من العناصر التى تضيف الطبيعة المدججة على ذلك التصميم الخاص بالمسطح، والتى يرجع بعضها إلى باب العناصر الزخرفية (مثل الزليج والجص..)، وهذه العناصر ليست مجرد إضافات بل هي جزء أساسى فى

قراعتنا للمسطح. ولا نفسى فى هذا المقام التطور الذى حدث بالنسبة لهذه التصاميم، التى أخذت خلال القرن السادس عشر تُحل الأسقف الخشبية الجمالونية المدججة محل القباب القوطية، وهذا النظام الذى تلعب الأسقف الخشبية فيه دور البطولة المطلقة هو المستخدم فى مملكة غرناطة القديمة خلال القرن السادس عشر، ويقدم لنا نماذج عالية الجودة فنياً (مثل كنيسة سانتياجو دى جواديكس Guadix ، أو كنائس صغيرة فى بيثار Bezar ، أو خيريث دل ماكيساڤو J. del Maquesado) . وهى الأخرى تقدم لنا حلولاً فى باب النجارة من طراز عصر النهضة فى منطقة الصدر، والخطوط الزخرفية التى هى عبارة عن الجروتسك على الألواح. وبعد أن دخل تطور على النموذج وجدناه ينتقل إلى جزر الكنارى وإلى أمريكا.

كانت الأبراج تشكل جزءاً من هذه الصورة العامة، غير إنها تحمل بعض ملامح المنارات {المآذن} الإسلامية، ويدخل فى ذلك الواجهات فهى ليست ضاربة بجنورها فى الفن القوطى، بل إننا أحياناً ما نجد ما يعكس - بوضوح - روح عصر الموحدين، وهذا ما نراه فى الواجهة الأصلية لكنيسة سانتا كلارا بإشبيلية.

ويمكننا أن نلاحظ التأثيرات القوطية بوضوح من خلال منطقة الصدر والواجهات، وفى الأولى - منطقة الصدر - نجد القباب المضلعة والدعامات **Contrafuertes** الخارجية الملحقة بها، أما الثانية فعادة ما تكون بارزة، والمنحنى الداخلى للعقد {بطنية العقد} **arquivolta** مدبباً، وأسطوانات **Baquetón** تتكامل مع المفردات الزخرفية ذات الأصول القوطية (أسنان الماس **Puntas de diamantes** ، وأسنان المنشار، والأشكال الحيوانية) . وكل ذلك مغطى بطبقة حامية من التراب على الكوابيل ، كما أن بعض الأعمال يتم نقشها على الحجر. وهناك استثناءات، حيث نجد أن بعض مخططات الواجهات تغطى بالسيراميك المزجج، والعقود المتعددة الفصوص، والعقود المنفوخة المحاط بها طنف (مثال ذلك الواجهة الجانبية لكنيسة سان ميغل فى قرطبة، وكنيسة سانتا كاتالينا فى إشبيلية، وكنيسة سان بدرو ، وسان إيوستاكيو S. Eustaquio فى سان لوكار لا مايور) .

وتتجه دور العبادة ذات البلاطة الواحدة إلى نوع من التلاؤم من حيث توزيع المسطحات، إلا أن المذابح ذات الأضلاع المتعددة أو الفصل بين مقصورة الكهنة بعقد مدخل Toral أدى إلى إحداث تنويعات تكملها أسقف مقبية (جمالونية) عبارة عن هياكل مختلفة في المذبح الرئيسى والبلاطة، وإما أن يكون للمذبح قبته، وفي شرق إقليم الأندلس نجد الكثير من هذه المنشآت التي كانت ضرورية لإعادة تحديد الملامح الأيديولوجية لأرض ظلت حوالى تسع سنوات بعد الغزو خاضعة لبدأ التعميد الإجبارى أو الهجرة. كما أن التنويع في الربط بين البلاطة (بصحبة المذابح الفرعية، أو بدونها، وكذلك مقصورة الكهنة) قد أسفر عن خيارات جمالية لها أهميتها.

• النماذج الأرغنية :

قدم لنا جونثالو بوراس G. Borras دراسة تصنيفية للمخططات الأرغنية، وأبرز في دراسته شيوخ نموذج البلاطة الواحدة ذات مقصورة كهنة متعددة الأضلاع، والتي ليس لها دعائم Contrafuertes خارجية، وهذا يساعد على القراءة المرحلية للزخرفة دون توقف (الأمر الذى يستتبع أن يكون الحائط سميكاً) ويساعد على جمع الدعامات الخارجية فى شكل مذابح. ويتم تغطيتها بقباب نصف أسطوانية مدببة تقوم من الناحية البنيوية بوظيفة العقد ذى الدعامة entibo بالمقارنة بالقباب المركزية (٧٥).

أما عملية تقسيم ذلك النمط فترتبط بوجود منصات جانبية من عدمه، فعندما لا تكون قائمة نجد أن التربيعات (القطاعات) لها (فى الخارج) دعائم ، أما سقفها فهو عبارة عن قباب مضلعة بسيطة . وإذا ما كان بها مذابح جانبية نجد الدعائم الخارجية وقد انكمشت حيث يتم استغلال عرض تلك الدعائم فى التصميم. ويظهر هذا النموذج فى جزء من كنيسة سان بابلو بسرقسطة - التى أدخلت عليها توسعات بعد ذلك حتى أصبحت ذات ثلاث بلاطات - كما أننا نرى فى كل من كنيسة سان بدرو دى ألجو S. P. de Alagón ، وسانتا ماريا دى تاوست S. M. de Tauste ، أو سانتا ماريا دى أتيكا S. M. de Ateca نماذج تدخل فى هذا البند.

أما بالنسبة للمنصات الجانبية فليست لها علاقة بالطرز الرومانية أو القوطية التي كانت تسهم في زيادة الرقعة الثقافية أو تضيف عليها نوعاً من سمات التدرج . وفيما يتعلق بالفن المدجن في أرغن نجد أن هذه المنصات لها أبواب تفتح خارج المسطح ومتصلة بالفراغ الداخلي بنوافذ . ويتم تطويرها على المذابح الجانبية أو على مخطط مقصورة الكهنة ، وتضيف عليها سمات الاستخدام الحربي والدفاعي . وعادة ما تكون موجودة في داخل أراضٍ تابعة للجماعات الحربية ، وفي مناطق تحدث فيها مواجهات بين قشتالة وليون ، وهذا ما يؤكد الافتراض الذي طرحناه بشأن وظيفتها . ونبرز من أشهرها : كنيسة ماريلا مايور في مونتالبان Montalban وسان بدرو في ترويل . أما الكنائس الصغيرة : كينتو Quinto (نهرابرة) ، ولا ماجدالينا دي سرقسطة ، والسيدة ماجدالينا Nuestra Senora de Magdalena فلها مقاصير فوق المذابح وليس في مقصورة الكهنة .

وقد أسفرت هذه التنويعات النمطية في ظهور ما أطلق عليه " الكنيسة الحصن " . وهي عبارة عن كنيسة ذات مخطط مستطيل الشكل ، وتبدو من الداخل كمبنى ذي طبيعة مدنية حيث لا يوجد هناك إلا ثلاثة مذابح متصلة بعضها ببعض في منطقة مقصورة الكهنة ، والمذبح الأوسط هو أكبرها . أما بالنسبة للارتفاعات فهناك اختلاف بين المناطق ذات الأسقف التي على شكل قبة مضلعة ومناطق أخرى ضيقة المساحة وذات الأسقف نصف الأسطوانية . أما بالنسبة للجوانب فإننا نرى مذابح بين دعائم خارجية تمتد في الخارج كأبراج ، ويوجد فوق هذه المذابح الجانبية وفوق المذابح الخاصة بالواجهة الداخلية المستقيمة الخطوط المنصات التي تفتح على الخارج والمتصلة بالفراغ الداخلي عبر سلالم تقع في الأبراج - الدعامة Contrafuertes . وتمتد هذه المماشي ذات النوافذ التي بها تشبيكات لإضاءة الكنيسة على شكل بوائك مدببة متجهة إلى الخارج ، وبذلك تضيف هذه السمات المدنية والقدرة الدفاعية ولقد نشأ هذا النمط خلال الثلث الأول للقرن الرابع عشر ، ويشكل " إبداعاً عبقرياً في العمارة المدججة الأرغنية " (٧٦) ، ويمكن أن تكون كل من كنيسة أثوارا Azuara ، وكنيسة سان خيل S. Gil بسرقسطة الأساس لهذا النموذج ، رغم أن كنيسة توبيد Tobed تعتبر أفضل نموذج . وقد بنيت عام ١٢٥٦م .

وبالنسبة للكنائس ذات البلاطات الثلاث فهي ليست شائعة في الفن المدجن في أرغن. كما أن بعض النماذج الهامة مثل كاتدرائية سانتا ماريا دي ميديايا Santa María de Medlavia في ترويل ، أو كنيسة سانتا ماريا ماجدالينا دي طراثونا S. M. M. de Tarazona مسقوفة ببلاطاتها بالخشب، وهذا أمر غير مألوف في الرقعة الجغرافية التي نقوم بتحليلها. أما تصميم كل من كنيسة سان بدرو ، وكنيسة الفرنجة Los francos، وسان أندرس (في بلدة قلعة أيوب Calatayud) فأسقفها عبارة عن قباب ذات أضلاع.

● دور العبادة ذات البلاطتين :

يعتبر هذا النوع نادرا ومع ذلك يجب الإشارة إليه لوجوده، فهناك في أرغن حالة غريبة نظرا لوجودها في الجعفرية، وبالتالي فهي مصلى ملكي. إننى أقصد هنا كنيسة سان مارتين التي ربطها جونثالو بورأس G. Borrás بـ Scriptoria التابعة للجماعة الدينية ثيستور^(٧٧) ، ونجد في إقليم الأندلس بعض النماذج مثل كنيسة سان أنطون في قرمونة Carmona ، أو كنيسة الفرنسييسكان في أيامونتى Ayamonte ، أو يلبا ولبة Huelva^(٧٨) . إلا إنها أكثر شيوعا في جزر الكنارى مثل كنيسة القديسة أورسولا Úrsula في أديخي Adeje (جزيرة تنريفى)، وكنيسة سان فرانشيسكو في تيلدى Telde (جزيرة الكنارى الكبرى)، وكنيسة سيدتنا دى لا رجلا N. S. de la Regla في باخارو Pájaro (جزيرة فورتنيتورا)، وكلها كنائس خلاصة لإضافة بلاطة ثانية بعد أن عانى المشروع الأول بعض الضوائق الاقتصادية وبعد زيادة عدد السكان. وفي أمريكا توجد أيضا بعض النماذج المماثلة مثل كنيسة الروح القدس Espíritu Santo في هافانا ، أو كنيسة سان فرانشيسكو في مدينة بوجوتا.

● كنائس ذات عقود أحجية (مستعرضة) diafragmas :

هذا النوع هو في الأساس ذو مخطط مستطيل له عقود متعامدة على محور البلاطات، الأمر الذى يسمح بوجود أسقف خشبية جمالونية ذات ميلين، والتي تعتبر

الأسقف مسطحاً مائلاً، وقد أضيفت مقصورة الكهنة إلى هذا التصميم على إنها مسطح مستقل ، أو بصفته عنصراً زخرفياً للتربية الأولى (القطاع) tramo . ويمكن التعرف على الجمالية المدججة متمثلة في الأسقف حيث نرى في الزخارف استخدام موضوعات مثل التشبيكة، والتلوين، وشغل اللقائف L. de menado ، وهي التي تتسق مع تلك المستخدمة في أماكن تعتبر مدججة بشكل واضح.

وفيما يتعلق بهذا النظام الذي تتضح ملامحه من خلال استخدام الخشب في الأندلس فإنه الأقل في استخدام هذه المادة، وقد أصاب أرتورو سرقسطة A. Zarago- za في ذلك عندما قال بأن " نظام العقود والأسقف الخشبي - وهي تسمية تناقض ما عليه الوضع الفعلي - يستخدم الحد الأدنى من الأخشاب، فعند مقارنته بنظام الأسقف ذي القباب فهو لا يتطلب السقالات الخشبية المكلفة Cimbras والضرورية لإقامته " .

وإذا ما كنا نرى الأسقف الخشبية المقببة (الجمالونية) القائمة على هياكل cercha فإنها في هذا النمط تزول، وبالتالي لانجد إلا البراطيم (الكمرات) أو الأوتار التي تعتبر القطع ذات السمك الأكبر، والطول، والتكلفة، وبالفعل فإن العقد الحاجب diafragma يقوم بدور الهيكل أو الدعامة Cuchillo^(٧٩) .

وترجع أصول ذلك النوع من المباني إلى العمارة المدنية الرومانية لكنه تحول إلى نظام يتوافق مع العمارة السائدة (الشعبية) في حوض البحر المتوسط^(٨٠) ، إلا أن استعادة هذا النمط وتعميمه خلال العصور الوسطى بدأ مع الملاحق الإنشائية في دور العبادة التابعة للجماعة الدينية ثيستور Cistor^(٨١) ، وتعتبر حجرة نوم القساوسة novicios في دير Santes Creus بقطالونيا أحد أقدم الأمثلة على ذلك (نهاية القرن الثالث عشر) حيث يوجد بها أحد عشر عقداً مدبباً .

وقد تمازج طابع البساطة الشديدة ومثالية جماعة ثيستور، وشاركت في ذلك الجماعات الدينية (الفرنسيسكان والدومنيكان) حيث إن اتخاذ حياة المسكنة والفقر دفع بها إلى عدم بناء القباب في كنائسها. غير أن هذه الصيغة المرتبطة فقط بقوة الدفع الأولية لعملية الإصلاح الديني لم تدم وقتاً طويلاً، ورغم هذا فإن روح البساطة

سوف تكون واحدة من سمات هذه الجماعات، والتي سوف تكون لها أهمية كبيرة في التطور من خلال عمارة الأديرة في الفن المدجن في أمريكا.

” وإذا ما شهدنا أولى هذه الخبرات في المباني الملحقه التابعة لجماعة ثيستور، وفي أن انتشارها في نمط كنيسة قد لعب دور الجامع المشترك بين هذه الطوائف التي تتخذ المسكنة نبراسا لها، فإنه تطور من خلال العديد من الكنائس الصغيرة التي كانت المجتمعات التي تتوسع بسرعة بحاجة إليها، وخاصة في الأماكن التي تم الاستيلاء عليها من المسلمين وإعادة توطينها.

وعلى عكس ما رأيناه في الملاحق التابعة للأديرة الخاصة بجماعة ثيستور Cistor وكنائس جماعات المسكنة فإن وحدة النمط قد اختفت من الكنائس الصغيرة، وأصبحنا نرى مدارس أو مجموعات إقليمية لها سمات شكلية خاصة بها. ويظهر النمط المطبق على الكنائس التي تنسب إلى قرن معين، في إسبانيا، وجنوب فرنسا، وشمال إيطاليا، ووسطها. وهو نموذج تستحق بعض مفرداته دراسة منفردة ” (٨٢).

لقد انتشر هذا النمط في إقليم الأندلس (القطاع الشرقي)، وذلك في منشآت ترجع إلى بداية القرن السادس عشر، كما أن التأثيرات التي تعرض لها قادمة من الساحل الشرقي لشبه جزيرة أيبيريا، وأساس هذه الفكرة هو كثرة هذا النمط في منطقة مرسية. ورغم ذلك يجب أن نشير إلى وجود مجموعة أخرى من الكنائس في المناطق الجبلية لكل من قرطبة وألبا (ولبة) Huelva (كنائس : Neustra Senora de la Estrella في إسبيل Espiel ، وكنائس N. Senora de Ceracia ، وسان سباستيان في فوينتي أوبيخونا Fuente Obejuna ، وسانتا ماريا دي لاس فلورس في أورناتشويلوس Hornachuelos ، وسان بارتولوميه ، وسان سباستيان في Hinojosa del Duque ، أو كنائس سان أنطون وسان سباستيان في بيلاكازار Belacazar). الأمر الذي يدفعنا إلى البحث عن جذور أخرى أو البحث عن أكثر من مكان له تأثير. ورغم ذلك فالمعرفة الأعمق والأوسع التي تتوفر اليوم عن الفن المدجن هيأت تسجيل كنائس مثل : سان ماتيو في جزيرة طريف Tarifa ، وسان أمبرسيو في بيخو دي لا فرونتيرا،

وكنيسة بيرا كروث Vera Cruz في قورية النهر Coria del Río (٨٣) . وكلها في جنوب إقليم الأندلس.

وتظهر بعض الكنائس الأخرى من هذا النمط في مناطق جغرافية أخرى، ففي أرغن نرى كنيسة بنياريو دي تاستابنس Penarroyo ، وسان سباستيان دي بيا بلاثيوس في ألباثيتي Albacete ، وكنيسة ألدانويبا Aldeanueva في وادي الحجارة؛ وفي تيرا دي كامبوس نجد كنائس أوسيوس Husillos ، وسانتا ماريا في بثریم دي كامبوس. وأخيرا نجد في جيان Jaen كنيسة سانتياجو دي لا إسبادا خينا بي Génave .

ولم يطرأ على هذا النمط تطور هام في أمريكا، وبالتالي نجد أمثلة نادرة مثل الكنائس سانتا كلارا في مدينة سانتو دومنجو، وكنيسة سان سباستيان في مدينة المكسيك. وخلال القرن السابع عشر نرى هذا النمط منفذا في عدد كبير من كنائس إقليم يوكاتان Yucatan (شولول Cholul ، وهوموكنا Humucna ، وسكالوم Sacalum) (٨٤) .

هناك نوع من العقود الحاجبة diafragma طرأ عليه الكثير من التطور، وهو ذلك الذي يتكون من ثلاثة عقود بدلا من واحد، وبذلك ينشأ ما يمكن أن نقول عنه بلاطات فالصو جانبية، وفي الوقت نفسه نجد العقود الجانبية أقل ارتفاعا وأقل ضوءا. وهذا النظام نراه مطبقا في بعض المنشآت في إقليم إكستريمادورا التي لها علاقة ببعض الجماعات الحربية، ومن أبرز أمثله كنيسة توركيمادا Nuestra Senora del Solar de T. وكنيسة الروح القدس في كاثريس Espiritu Santo ، كما نراه أيضا في بعض الإنشاءات الهامة في سلسلة جبال ولبة Huelva (مثل كنيسة سانتا كاتالينا دي أراثينا S. C. Aracena ، وسانتا مارينا دي بلدثوفري Voldezufre ، أو كنيسة إينوخاليس Hinojales) ، أو في المنطقة الساحلية مثل كنيسة سان سباستيان دي أيامونتي S. S. de Ayamonte (٨٥) ، كما تدخل محافظة قرطبة كذلك (سانتا كاتالينا ببلدة فوينتي لا لانشا F. la Lancha) . وقد أشار ألفريدو موراليس A. Morales إلى أن التأثيرات الإسلامية قد وصلت إلى أقصى مدى لها في هذه الكنائس، ذلك أن مجموعة الدعائم والعقود تتولى تقسيم الفراغ الداخلي، وتقوم بدور

الشاشة المعمارية التي تحفز على مساقط مائلة تدعم الطبيعة المغلفة وشبه المستقلة لقصورة الكهنة (٨٦) .

● الكنائس الأمريكية :

فيما يتعلق بالعمارة الدينية التي يمكن أن نطلق عليها العمارة المبنية في أمريكا نجد أن ملامحها تتحدد من خلال استخدام الهياكل الخشبية في الأسقف، أما بالنسبة لمسطحات هذه الكنائس فهي تتسم بوضوح التصميم، ونراها إما على شكل بلاطة واحدة أو على شكل ثلاث بلاطات. والصنف الأول منها عبارة عن مخططات بسيطة مستطيلة، وهناك مخططات أخرى تعتمد إلى تمييز مقصورة الكهنة من خلال عقد مدخل Toral أو اللجوء إلى أن يكون الشكل الخارجي له مئمترا. وأحيانا ما نجد المذبح الرئيسى مستقلا في شكل مربع أكثر ضيقا وأكثر ارتفاعا من البلاطة، وهذا يذكرنا بشكل القبلة في بعض المنشآت في الأندلس (وأبرز مثال على ذلك في مدينة المكسيك هو كنيسة Tlahuelilpan) .

أما النظام البازليكي الذي تم تنفيذه في المباني الأولى للجماعات الدينية التي تتخذ من المسكنة نبراسا لها (تعيش على التبرعات) ، فسرعان ما تم التخلي عنه نظرا لتكلفته العالية ، ورغم هذا فهناك بعض النماذج المتعلقة بالمباني الأولى لبعض الكاتدرائيات، وبعض المراكز التي برزت على الساحة السياسية والدينية في العالم الجديد (مثل ثاكاتلان Zacatlán دي لاس مانتاناس ، أو شيابا دل كورثو Chlapa del Corzo في مدينة المكسيك، والكاتدرائيات الحالية مثل تونجا Tunja وقرطاجنة - في كولومبيا - وكيثو في إكوادور، أو كورو Coro في فنزويلا) .

وقد ظهرت بدائل أخرى على شكل الصليب اللاتيني، ولكن في أمثلة قليلة كالبولابان Calpulalpan بمدينة المكسيك). إلا أن هذا النموذج لم ينتشر إلا في المباني التابعة لجماعة اليسوعيين Jesuitas، ونرى فيه استخدام الأسقف الخشبية الجمالونية المدججة بشكل منتظم (سان ميغل دي سوكرى A. M. de Sucre في بوليفيا) .

ومن المعروف أن هذه الأنماط من المخططات ليست حصرية أو قاصرة على الفن المدجن، ومع هذا يمكننا ملاحظة مجموعة من السمات الخاصة به تساعد على خلق جمالية مختلفة عن باقي النماذج الأخرى. ويلاحظ - عامة - أن نمط المخطط يتسم بالحرية المطلقة، ولا يتبع أية مخططات أخرى لمبانٍ ملحقة مثل المذابح الجانبية . ويرجع السبب في ذلك - بشكل جزئي - إلى عدم ضرورة ذلك لمشروع إنشائي مخصص لإقامة الشعائر . وما يهم هنا هو المباشرة والبساطة ، كما يرجع كذلك إلى عدم وجود الجماعات، والطوائف، وطبقة النبلاء إلى غير ذلك من المؤسسات التي يمكنها تمويل تلك الملاحق .

ولقد حسمت البساطة في إقامة الشعائر، والحاجة الملحة لسرعة التنصير إلى اختيار النماذج السهلة التنفيذ فنيا، والتي كانت تزيد على الحاجة المبتغاة، ومن البديهي أن استخدام الخشب في الأسقف كان مرتبطا بقلّة الموارد الاقتصادية وبكثرة هذه المادة. وأي شك ينتابنا في أن هذه الأسقف كانت أسهل في التنفيذ من القباب المضلعة، والتي اقتصر تنفيذها على المشاريع الكبرى، أو لتدعيم منطقة مقصورة الكهنة بالنسبة لبلاطة الكنيسة .

أما بالنسبة للبناء فإنه رغم عدم وجود دراسات حاسمة قد قام كابلر Kabler بالإشارة إلى أن الحوائط المبنية لتحمل السقف الخشبي لم تكن سميكة^(٨٧)، ويزداد هذا الاتجاه في الاقتصاد وفي استخدام المواد عندما نرى غيبة الدعامات Contra-fuerzas التي أصبحت غير ضرورية، اللهم إلا تلك المتعلقة بعقد المدخل Toral .

ولقد أخذت هذه الأنماط الخاصة بالمسطحات طريقها للكمال خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، من خلال مذابح جانبية تقع على زاوية قائمة على البلاطة ولا تخضع لخطّة منظّمة ، ورغم إنها لا تختلف في مفهوم تحليل المسطح، إلا إنها تعوق مهام إقامة الشعائر في المبنى الأصلي. ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما نراه من إضافات إلى كنيسة سان فرانسيسكو دي تالكسالا Tlaxala (مدينة المكسيك) .

• الأبراج :

النموذج القشتالي الليوني :

عادة ما يتم تنفيذ بناء الأبراج على إنها وحدات مستقلة، وإنها تحمل سمات أندلسية مثل برج سان نيكولاس في كوكا (شيقوبية)، حيث توجد به فراغات مزبوجة بعضها فوق بعض، وهذا يذكرنا بالمنذنة التي شيدها عبد الرحمن الناصر في مسجد قرطبة، وعلى أية حال فإن هذه الأبراج تفتقر بصفة عامة لعناصر زخرفية، ويقتصر الأمر في بعض الأحيان على بعض الفراغات المسدودة (مثل برج سان مارتين في أريبالو Arévalo ، أو برج سانتا مارينا دي كويار S. M. de Cuellar)، وبعض الأبراز في الزوايا. ويعتبر برج سانتا ماريا في أريبالو استثناءً حيث توجد به بعض التفاصيل في الجزء السفلي لها وظيفية معمارية، وسوف نعود لمشاهدتها في أبراج ترويل (تروال) Teruel . أما الأبراج من الداخل فهي عبارة عن مسطح واحد يمكن أن يتم تقسيمه من خلال أرضيات خشبية ترتبط ببعضها بواسطة سلال مصنوعة من نفس المادة، وهذا نمط بعيد عن الأنماط الأندلسية hispano musulmana .

• النموذج الطليطلي :

هناك محاولة لقراءة الأبراج الطليطلية على إنها التطور الطبيعي للمآذن الإسلامية، التي أعيد استخدامها إما بشكل كامل (سانتياجو الأربال S. Arrabal وسان بارتولوميه S. Bartolomé) وإما بشكل جزئي . وعادة ما نراها مربعة الشكل مثلما هو الحال في المآذن، (يمكن أن يرجع أصل ذلك النموذج إلى قرطبة لكننا نراه أيضا في نماذج لازالت باقية في إقليم الأندلس)، كما يوجد به الذكر mochon (فحل المنذنة) الذي يلتف حوله السلم.

ومع هذا هناك بعض الأمثلة التي تفتقر لهذا العنصر الرئيسي، رغم إنها أمثلة ذات أهمية بالغة في ميدان الفن المدجن مثلما هو الحال في كنائس: إيروستس Erustes ، وميسيجار Mesegar ، ونايلكارنيرو Navalcarnero ، أو سان لوكاس

فى طليطلة ، وينقسم المسطح إلى أنوار (لها أسقف خشبية ، أو قباب بيضاوية baldas ، أو نصف أسطوانية) أما جنورها فترجع إلى الأبراج المسيحية. ورغم هذا فقد أشارت كونثبثيون أبا C. Abad إلى أن هذه البنية لم تكن هى الأخرى بمعزل عن بعض المآذن مثل مؤذنة هشام الأول فى مسجد قرطبة (٨٨) .

وتقسم الأبراج من الناحية الخارجية بالبساطة الشديدة، وخاصة فى الجزء الأول منها والذي يمتد حتى مكان وضع الجرس. وفى هذا الجزء الثانى تفتح مجموعة من الفراغات المتنوعة، لكن يحيط بها جميعها طنف، أما فى المنطقة السفلى لهذا الجزء يلاحظ أحيانا بعض العقود الصماء (بشكل اختياري نجدها على أبدان مصنوعة من السيراميك)، وفى أحيان أخرى نجد أن العناصر الزخرفية تمتد لتشمل الفراغات التى تحدد درجة الارتفاع وتسهم فى إضاءة الفراغ الداخلى. وأحيانا ما نجد بعض وحدات البوائك المطموسة مكررة وتمتد على طول ارتفاع البرج، لكن ذلك نجده فى حالات نادرة.

• أبراج إكستريمادورا Extremadura .

إن أبرز هذه الأبراج هى تلك التى نراها إلى جوار مدخل دار العبادة، بحيث يستخدم الجزء السفلى منها بمثابة الواجهة ، أما الدور الثانى فهو بمثابة الكورس ، كما أن الأبراج الكائنة جنوب الإقليم نجدها متوجة بشرافات، بحيث يبدو المنظر العام وقد جمع بين ما هو مدنى وما هو حربى.

وتكثر تلك الأبراج التى بها الذكر (mochon) (الذى يرجع إلى أصول أندلسية) ونقل العناصر الزخرفية على الجدران. كما توجد أبراج أخرى تعمل على إنها مكونة من برجين أحدهما يضم الآخر، وهذا النموذج ذو الأصول الموحدية يمكن أن نراه فى أبراج الأجراس Campanas ، وبوتيريا Portería ، والقديسة أنا بدير جوادالوبي Guadalupe، لكن أبرزها هو ذلك الذى نراه فى كنيسة يرينا Llerena حيث لا توجد به سلالم من الداخل بل منحدرات (٨٩) .

وفى الأجزاء السفلى للنموذج الذى وصفناه - والتي تحتوى على البوابة والكورس - نجد تصميمًا لبرج آخر صغير لوضع السلالم، ثم يتصل بالبرج الرئيسى فوق سقف الكورس ويلتف السلم حول الذکر .

• الأبراج الأندلسية :

لما كان الإسلام قد عاش فى هذا الإقليم فترة طويلة، وبقيت كذلك العديد من الأبنية التى أعيد استخدامها (مثل نيبلا Niebla ، بويويوس Buullulos ، دى لا ميتاشيون، وأرتشس ..) ، ولازلنا نرى حتى اليوم ذلك الاستخدام مثلما عليه الحال فى الحالة الشهيرة الخاصة بالمنذنة الموحدية بمسجد إشبيلية، فإن التطور الطبيعى الذى بدأ بالمنارة لينتهى بالبرج يتم دون استمرارية. وأبرز تلك الأنماط هى البناء الذى يتم حول الذکر المركزى (ففى سانتا كاتالينا دى إشبيلية نجد أن هذا الجزء مستدير) ، وكذلك الأمر بالنسبة للزخرفة القائمة على بوائك من السيراميك وعلى زخرفة المعينات Seba ، وأحيانًا ما يمكن أن نطلق عليه البرج الثانى الأصغر حجمًا والملتصق بالأول، حيث يبنى به السلم (الحلزونى) . إلا أن هذا النموذج يرتبط باستخدام الجزء السفلى للبرج الرئيسى كبوابة ومكان للكورس. وهذا النوع من الحلول شائع فى مثل هذه الحالات فى بعض الأنماط فى إقليم إكستريمادورا. وقد ظهرت هذه التصاميم خلال القرن الخامس عشر وشاعت خلال السادس عشر، ورغم ذلك فقد ارتبطت بصيغ كلامية ومن بين تلك النماذج ما يلى. Nuestra Senora de las Nieves de Alanís ، ولا كونسولاشيون دى كاثايا C. de Cazalla ، وسان لوكاس فى خيريث دى لا فرونتيرا (شريش) Jerez ، وسان فيليبي دى كارمونا.

ويمكننا تقسيم الأبراج التى تنسب إلى الفن المدجن فى إقليم الأندلس إلى : تلك التى نراها فى شرق الإقليم، وتلك التى نراها فى غربه. ففى المنطقة الغربية نجد النموذج ذا الذکر الذى يلتف حوله السلم حتى يمكن الصعود إلى أعلى ، أما من الخارج ففيه فتحات على شكل عقود «متكررة، ومفصصة، ومسننة» .. angrelado ، إلخ، وغالبًا ما يحيط بها طنف وسواتر من معينات Seba مأخوذة بشكل مباشر عن منذنة إشبيلية

{ الخيرالدا } Jiralda . أما في شرق الأندلس فقد كان من الشائع إعادة تنظيم النماذج الإسلامية مثلما هو الحال في كناش في مالقة مثل أرتشس Archez ، وسالارس Salares ، وكورمبيلا Corumbela ، وأريناس دي بيليث A. de Velez ، ودايمالوس Daimalos . وفي غرناطة نعثرت على حالات مثل سان خوسيه ، وسان خوان دي لوس رييس . ومع ذلك فمن المعتاد استمرار استخدام نموذج المئذنة ذات الذكر الذي يلتف حوله السلم وبدون زخارف خارجية، باستثناء بعض النوافذ الصغيرة التي تقوم بمهمة الإضاءة. كما تتسم أيضا بتنويعات غاية في البساطة مثلما هو عليه الحال في مئذنة مسجد غرناطة الجامع، والتي ظلت قائمة حتى نهاية القرن السادس عشر. كما أن الجدران مدهونة باللون الأبيض، وأحيانا ما نجد فراغات النوافذ مزخرفة بالسيراميك في البنيقات. ومع مرور الأعوام خلال القرن السادس عشر تظهر فتحات على طول الجدران هي عبارة عن نوافذ وعناصر من السيراميك ، وهي تقف موقفا وسطا بين التقشف (خلال النصف الأول من القرن السادس عشر) وبين الثراء في التصميم الذي نراه في المنطقة الغربية (٩٠) .

• الأبراج الأرغنية :

تعتبر هذه الأبراج إضافة هامة للفن المدجن ، ويرى جونثالو بوراس G. Borrás - الذي يعترف بالرؤية النظرية التي أسهم بها إنيغيث أليث - Iniguez A. أن البنية الداخلية - وليس الشكل الخارجي - هي الأساس عنده في التصنيف، فمن خلالها يمكن أن نلمح الميراث الإسلامي الأندلسي في بعضها والمسيحي في بعضها الآخر (٩١) .

أما تلك الأبراج ذات الميراث المسيحي فهي تقدم لنا أنوارا مختلفة بأرضيات خشبية، أو قباب ذات أضلاع، أو نصف أسطوانية، ويتم الاتصال بينها عن طريق سلالم خشبية أو حلزونية تقع في الأركان . ويعتبر كل من برج كنيسة سانتو دومنجو دي دروكة S. D. de Daroca ، وكاتدرائية ترويل أو كنيسة لونجارس Longares خير شاهد على هذا النمط. وفي حالة البيار دي لوس ناباروس El Villar de los navarros نجد برجاً ملحقا يحتوي على السلم الحلزوني المتصل بالطوابق الخمس الباقية.

أما تلك الأبراج الأخرى ذات التأثير الإسلامي الأندلسي فهي الأكثر شيوعاً وعمقا في دلالتها بغض النظر عن كون مخططها مربعا أو مثنائا، وبها العمود (الذكر) الذي يرجع إلى عصر الخلافة. وإما أن نرى برجا يضم آخر في داخله ويطرأ تطور على الفراغ الداخلي (أصول موحدية)، كما نجد السلم بينهما (عادة ما يكون سقفها عن طريق تقريب مداмик الأجر)، ومن الأمثلة الواضحة على هذا النمط الأخير مايلي: سانقا ماريا دي أتيكا S. M. de Ateca ، وسان مارتين السلبانور في ترويل، وسان بابلو دي سرقسطة، وسانقا ماريا دي تاوست Tauste ، (وهذان البرجان الأخيران عبارة عن مخطط مثنى) . ويتم تنويع ذلك النمط في عمل مدنى ضخم - زال لسوء الحظ - مثل برج نوبيا سرقسطة Nueva Zaragoza الذي يرجع إلى عام ١٥٠٤م. وتنقسم تنويعاته بالأهمية عندما تكون أبعاد البرج صغيرة، ولا تساعد على تطوير فراغات في الداخل، كما أن المركز الرئيسى الداخلى المفترض خال تماما. ويمكن العثور على أمثلة له في سان بدرو دي ألجون S. P. de Alagón ، وسانقا ماريا ، وسان أندرس في قلعة أيوب. وأخيرا نذكر بعض النماذج التى تتبع نظام المحور المركزى المصمت، وهى أبراج بلمونتي Belmonte قلعة أيوب ، و Nuestra Senora del Castillo فى أنينيون Aninón ، ولا أسونثيون دي ترير A. Terrer ، وسان بدرو دي لوس فرانكوس (قلعة أيوب) ، وكنيسة بورخا Borja ، وكاتدرائية طراثونا Tarazona .

أما الشكل الخارجى فإن الأبراج تتضمن مخططات زخرفية موزعة على شكل كنارات وأحزمة أفقية، حيث تتشابك أنظمة الأجر البارزة لتشكيل العناصر الزخرفية مع قطع السيراميك التى تحدد ملامح الزخرفة، وتضفى بيهاء ألوانها على البرج، وتساعد على نقل الإحساس بشفافية هذه العمارة من خلال ما تعكس من لعان. وعندما تطورت هذه العناصر الزخرفية وجدناها تظهر فى شكل سواتر ضخمة تقربها من الفن فى عصر الموحدين الذى يتضمن زخارف المعينات Sebk ، ونقطة الانطلاق فيها هى العقود المتقاطعة فوق أعمدة صغيرة عادة ما تكون من السيراميك.

• الفراغات المركزية :

• نموذج القبة :

• المصليات الجنائزية (الأضرحة) :

سوف نعثر من خلال المصليات الجنائزية، وتلك المصليات الأخرى التي نجدها في القصور على واحدة من التأثيرات الإسلامية الهامة التي يحملها الفن المدجن في ميدان المسطحات. إننا هنا نتحدث عن القباب التي ترجع في أصولها إلى قبة " الصليبية " Sulaybiya في سامراء خلال العصر العباسي { ٢٤٨هـ / ٨٦٢م }، وهي نموذج استمر تنفيذه كعمارة جنائزية طوال العصر الإسلامي. ولقد تطورت أبرز نماذج هذه القبة على طول وعرض الأراضي الإسلامية ابتداءً من تلك القباب التي تقوم على مساحات مربعة ثم تتحول إلى الشكل المثلث الذي تغطيه القبة المبنية أو القبة الخشبية ذات نفس الطابع الرمزي. وهذه المساحات تظهر يوما مستقلة رغم إنها قد تشكل جزءا من مبنى ذي طبيعة دينية. كما إنها تشكل المساحات الرئيسية في القصور منذ العصر العباسي، أو أن تكون وسط الحدائق على هيئة الأكشاك.

ومن المهم التأكيد على هذه الوظيفية المزبوجة - الجنائزية والخاصة بالقصور - للقبة في العالم الإسلامي، والسبب في ذلك هو أن أول قبة نعرفها في المناطق الجغرافية المسيحية في شبه جزيرة أيبيريا هي تلك الخاصة بمصلى أسونثيون Asunció بدير لاس أولجاس بيرغش (١١٨٧م)، وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera إنها ربما كانت الحجرة القاصية في قصر ألفونسو الثامن، ثم تحولت بعد ذلك إلى مصلى جنائزي تم ارتجاله بعد وفاة الملك (٩٢). كما نرى شيئا مشابها في مصلى السلبادور Salvador الكائنة في دير تورديسياس Tordesillas، الذي يرجع إلى منتصف القرن الرابع عشر، ثم أخذ الشكل النهائي في دير لا ميخورادا دي أوليدو Mejorada de Olmedo (بلد الوليد)، وقد أُلحق هذا الأخير بكنيسة زالت من الوجود، وكان به عقود جنائزية arcosolios تحمل زخارف جصية وقبة بها تشبيكات.

ويمكن أن تكون تلك المصليات مسقوفة بالخشب، وبذلك نرى في هذه الحالة أنماطا مربعة تضاف إليها بلاطة صغيرة. وهذا النموذج الذي يظهر في مصلى سانتياجو دي لاس أوليجاس دي برغش يتوافق مع المسطحات الجنائزية (الأضرحة)، وهناك نموذج ملكي زال من الوجود، هو الخاص بمصلى الملوك الجدد Los Reyes Nuevos ، والذي أسسه الملك إنريكي الثاني للملك تراستامارا Trastamara في كاتدرائية طليطلة، (والجزء الوحيد المتبقى هو قبة المقربصات المحفوظة في "متحف كنوز الكاتدرائية"). وسوف يكون لنظام الفراغات هذا تأثيراته الهامة في العمارة الملكية (القصر القديم في مدريد) ، وعلى عمارة الكنائس (مثل تيرآدى كامبوس T. de Campos ، وإقليم الأندلس، وأمريكا).

ولقد ظل المصلى الجنائزي الخاص بالسيد بدرو جارثيا دي بياجومث قائما P. G. de Villagomez ، وزوجته السيدة/ خوانا ديث J. Diez (١٤٢٢م). وهو في كنيسة سانتا ماريّا دي أربوس S. M. de Arbos في مايورجا دي كامبوس Mayorga (بلد الوليد)، وهو مصلى " ذو سقف خشبي - نظام المسند والرباط - على إفريز به زخرفة جصية ، ومن خلال الموضوعات الزخرفية ووجود أشكال للنسور في الأركان نجد علاقة قريبة بالزخارف الجصية في قصر آل بيلاسكو Velasco في مدينة بومار (برغش) (٩٣).

ومن أبرز المصليات نجد ذلك الذي شيده السيد/ ديجو جومث دي ساندوبال D. G. de (Sandobal) Santuario de la peregrina de Sahagun حوالى عام ١٤٥٥م، " حيث كان سقفه عبارة عن قبة مضلعة بسيطة بها مقربصات في الوسط كأنها المفتاح، ومع ذلك فإن الطبيعة المدججة تتأكد من خلال الزخارف الجصية التي على الحوائط، وهنا نجد تنوعا في الزخارف الهندسية، والنباتية، والنصوص ذات الطبيعة الدينية، ووجود تروس في إطار الميداليات ذات الفصوص وكل ذلك يعكس تأثير طليطلة رغم أن بعض التفاصيل تشير إلى معرفة الفنانين بالتراث الموحدى في إشبيلية، ولا بد أنه بُنى خلال النصف الأول للقرن الخامس عشر، ثم هُجرَ مع نهايته عندما نقل حفيد المؤسسين رفاتهم إلى دير أجيليرا (٩٤).

وفى إقليم الأندلس نجد أن المصليات الجنائزية المدججة عبارة عن - أحيانا - مساحات مستقلة تلحق بالبلاطات الجانبية للكنائس، وبذلك تنشأ توسعات فى المساحة غير معهودة وغير متسقة مع الخطوط العامة للمبنى. ويضاف إلى ما سبق ما تتمتع به من ثراء زخرفى مركّز فى القباب القائمة على مناطق انتقال، وذات التشبيكات، وكذلك على الحوائط التى بها عقود جنائزية *arcosolio*. وتطلعنا النماذج الباقية منها على ثراء زخرفى من السيراميك المزجج والجص. وترجع أصولها إلى القرن الثالث عشر. ونرى نماذج لها متمثلة فى مصلى *Capitulo* الكائن فى كنيسة سان بابلو دى قرطبة، أو تلك المصليات الكائنة فى كنيسة سانتا ماريا دى إشبيلية، ولقد تطورت تلك المصليات أساسا خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر، وبذلك سوف نفرّد لها فصلا خاصا عندما نتحدث عن التصنيف الزمنى. أما خارج إشبيلية فيمكن أن نبرز مصلى سان روكى *S. Roque* فى كنيسة *Nuestra Senora de la Orden de San Lucar* (قادش) خلال القرن الرابع عشر، فهو مصلى مربع الشكل وله قبة مثمّنة قائمة على منطقة انتقال . *trompa* أما فى خيريث دى لا فرونتيرا *J. de la Frontera* فهناك بعض القباب ذات الأهمية مثل تلك التى نراها فى مصلى آل بياكريثيس *Villacreces*، وآل سواريث *Suarez* دى طليطلة فى كنيسة سان ماتيو *S. Mateo*، بالإضافة إلى تلك الأخرى المسماة بقبة سانتا أنا بكنيسة سان لوكاس ، وكذا المصلى الذى يستخدم للتعميد فى الوقت الحاضر فى كنيسة سان ماركوس ، وهذا الآخر المسمى خوارا *Juara* بكنيسة سان خوان دى لوس كاباييروس . كما نذكر فى نهاية الأمر مصلى سانتا كاتالينا فى دير سانتو دومنجو.^(٩٥) وخلال القرن السادس عشر نعثر على نماذج أخرى، لها قبابها الخشبية فى غرناطة مثل مصلى آل منديث سالزار *M. Salazar* بكنيسة سان خوسيه دى غرناطة.

ينتسب دير تينتوديا - *Tentudia* إكستريمادورا - إلى جماعة سانتياجو ، وإلى جواره نجد المصلى الرئيسى فى الكنيسة التابعة له. ولهذا المصلى قبتان تسمى الأولى: قبة المعلمين *Maesres* ، والأخرى: قبة خوان ثاباتا *J. Zapata*. ولكل منهما مخططات زخرفية هامة بها عقود وتشبيكات.

كما نعثر على مصليات بها قباب (ربما كانت لأغراض جنازية) فى مقر الإقامة فى كاتدرائية بايثا (Baeza بايسة)، ونبرز من بينها تلك التى لها قبة مشطوفة ومفتوحة من خلال عقد منفوخ، وبها زخارف جصية رقيقة فى منطقة باطن العقد، وهى عبارة عن زخارف نباتية. كما يوجد مصلى آخر يرجع إلى النصف الثانى للقرن الخامس عشر، وهو ذلك الذى وصفه لاثارو خيلا Lázaro Gila بأن به قبة مشطوفة لها ثمانية سواتر، وتنتقل من المربع إلى المثلث من خلال Trompas التى هى عبارة عن نصف قبة من ذلك النوع المشطوف arista . أما الركاب (قاعدة السقف) فهو مزخرف بتوريقات جصية ويربط بين مناطق الانتقال والسواتر الأربعة الأخرى، وتستمر هذه الزخرفة فى مثلث قاعدة القبة^(٩٦) .

• القبة فى المباني الكنسية :

استخدمت القبة أيضا فى المذابح الكبرى التابعة لمشاريع إنشائية عملاقة، وضُمّت إليها بلاطة أو ثلاث بلاطات. وأبرز المناطق التى حظيت بالدراسة هى منطقة Aljarafe "الشرف" الإشبيلية^(٩٧) وأول مثال فى هذه السلسلة ربما كان كنيسة كاستيخا دى تالهارا Castillja de Talhara ، فربما بُنيت القبة فى بداية الأمر ثم أُضيفت إليها البلاطة فيما بعد^(٩٨)، ويمكن أن تنفذ هذه الفكرة بشكل معكوس أى وجود الكنيسة ثم تضاف إليها القبة، وهى عبارة عن مقصورة للكهنة ولها طابع جنازى، وهذا ما نراه فى المصلى الكبير بكنيسة سان خوسيه دى غرناطة. وهو عبارة عن مجموعة عقود حاجبة، تضاف إليها مقصورة الكهنة المسقوفة بسقف مقبب رائع من الخشب ذى التشبيكات ، والتى تستخدم كمصلى جنازى للسيد/ بدرو كاريلو P. Carilli دى سوتومايور (قاضى المدينة) .

ويحدث أمر مماثل فى ثافرا Zafra (بطليوس) ، حيث تولى دوقا فريا Fria تصميم كنيسة دير سانتا كلارا (عام ١٤٢٧م) بغية أن تتحول مقصورة الكهنة إلى مدفن الأسرة، وتم تغطية الفراغ بسقف من هيكل خشبى ذى تشبيكة.

وهذا المفهوم يمكن أن يكون أكثر وقعا من مجرد الإضافة، وتسفر عنه نتائج تتمثل في مشاكل تتعلق بالفراغ القائم لها أهمية خفية كبيرة. وربما كانت كنائس إينوخوس Hinojos (أويلبا) وخيرينا Gerena (إشبيلية) الأمثلة الأكثر تعبيرا عما نقول، فكلتاها عبارة عن دارين للعبادة، وقد تكونت كل واحدة من ثلاث بلاطات وواجهة داخلية مسطحة، وبذلك نجد صدور البلاطات الجانبية ضيقة وعميقة. ولهذا فقد استخدمت في كنيسة إينوخوس القبة مئمنة على منطقة انتقال Trompa، أما بالنسبة لكنيسة خيرينا ففوقها قبة متعددة الأضلاع قائمة على منطقة انتقال، لكن المذابح الجانبية فقد تم تقسيمها إلى تربيعات بحيث يتم تغطية الأولى بسقف مسطح، أما بالنسبة للنصف الثانى فقد أقيمت فوقه قبة مشطوفة على منطقة انتقال^(٩٩).

● وظيفة القبة فى القصور:-

لم تستخدم القبة فقط فى العمارة الدينية والجنازية، بل كانت جزءا هاما فى عمارة القصور كما هو معهود فى العالم الإسلامى، وهنا نراها مستخدمة فى صالة العدل بالقصور الملكية فى إشبيلية وقد شيدها ألفونسو الحادى عشر، ونجدها أيضا فى صالون السفراء فى قصر الملك بدرو الأول فى نفس مجموعة القصور الإشبيلية المشار إليها. ومعرفة تلك الصالات القائمة آنذاك مع المشروعات الناصرية، وهى صالات قام أنطونيو أوريويلا A. Orihuela^(١٠٠) بدراستها، ولقد انعكست نماذج قصر إشبيلية على مساكن النبلاء فى المدينة، وبذلك يمكن أن نتكلم عن القبة بوصفها مركزاً لما كان عليه قصر أسرة فرنانديث كورونيل F. Coronel، والذي أقيم فوقه دير القديسة إينس S. Inés، الأمر الذى ساعد على الحفاظ عليه^(١٠١).

ويمكن أن تقوم القبة بمثابة سقف لحجرة، أى إنها جزء من بنية مكونة من مسطح ممتد مركزى وحنيتين أو مسطحين مركزيين جانبيين. كما يمكن أن تكون القبة مسبوقة بمسطح مستعرض، وهو نمط تطور كثيرا فى حصن غرناطة الناصرية. وفى هذا المقام نشير إلى أننا تحدثنا عن طروحات ماريّا تيريسا إيجيرا M. T. P. Higuera المتعلقة بالنور الأصلى لمصليات أسونثيون، والسلبانور فى لاس أوليجاس بيرغش^(١٠٢).

والأمثلة الطليطالية تتخذ نقطة بدايتها من مصلى بلين Belén في دير سانتا في Fé الذي لم يكن إلا قبة في قصر من قصور ملوك الطوائف، ثم أصبح ذا طابع جنازى عند دفن رفات السيد/ فرنان بيريث F. Perez فيه عام (١٢٤٢م)، وأصبح خلال القرن الرابع عشر نموذجاً مشهوراً مثل ذلك الذي يطلق عليه صالون السيد/ ديجو D. Diego .

● المعابد اليهودية :

تولى أماور دى لوس ريوس A. de los Rios إيضاح الطابع المدجن للمعابد اليهودية، وقد جاء ذلك في خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية دى سان فرناندو Real Academia de S. Fernando { فى يونيو ١٨٥٩م } ، وهو يشير فى كلمته إلى الكيفية التى يتمكن معها اليهود طوال التاريخ أن يكون لهم أسلوبهم الخاص. يقول أماور دى لوس ريوس: " إن اليهود يفتقرون إلى فن من فنون العمارة، ولم يتمكنوا من التوصل إليه وسط الجو السياسى المواتى طوال قرون عديدة، وأجبروا على طلب عون المعلمين المدجنين فى طليطلة، وهم الذين حازوا شهرة واسعة بين المسيحيين والمشاركة. وقد قام هؤلاء بإنشاء المعبد المذكور المسمى سانتا ماريا لا بلانكا، وكذلك المعبد الآخر الذى يعرف اليوم باسم معبد الترانستو وباسم سان بنيتو S. Benito المكرس لأداء الشعائر العبرية، والذى استمر فى قيامه بهذه الوظيفة حتى طرد ذلك الشعب التعس الحظ نهائيا من خلال مرسوم أصدره الملوك الكاثوليك (١٠٢) . وتحدث إلينا روميرو E. Romero عن نفس الموضوع وفى داخل هذه الدائرة قائلة: " لا يمكن الحديث - منذ القدم وحتى القرن التاسع عشر - عن فنى يهودى أصيل، بل إن اليهود قد أفادوا فى كل فترة مما هو قائم معماريا وكذلك فى: الفنون الأخرى، والتقنيات، والتوجهات، والأساليب الخاصة بالشعوب التى كان العبرانيون على صلة بهم فى مختلف أرجاء الدنيا (١٠٤) .

ومن المؤسف أن يتعرض المعبد - الذى كانت له أمثلة تاريخية كثيرة منتشرة؛ طبقا لانتشار الجامعات اليهودية فى أغلب مدن شبه جزيرة أيبيريا - لعملية تقليص مستمرة منذ اللحظات الأولى لطرد اليهود. ويأتى ذلك بتغيير وظيفة المبنى أو تهدمه بعد

مرور عدة قرون منذ عام ١٤٩٢م. وفي واقع الأمر لا نحفظ اليوم إلا بعض البيانات الأثرية أو الزخرفية المنعزلة باستثناء المعابد اليهودية في كل من قرطبة وطليطلة، وشيقوبية (هذه الأخيرة بشكل جزئي) (١٠٥) .

والمعلومات الوحيدة الموثوق بها والمتوفرة عن معبد سانتا ماريا لا بلانكا بطليطلة، تتعلق بتاريخ استخدامه ككنيسة هو عام ١٤١١م. أما فيما يتعلق بالفترة السابقة على ذلك فليست لدينا معلومات موثقة يمكن الاعتماد عليها، كما أن الباحثين لم يتفقوا على وضعه بين المعابد اليهودية الطليطلية. ورغم ذلك فإن الحفائر التي أجريت مؤخرا ساعدت ماريا تيريسا بيريث إيجيرا على ربطه بالمعبد اليهودي الكبير، وتحديد مرحلتين من مراحل البناء أنجزتا خلال القرن الثالث عشر. وكانت أولى هاتين المرحلتين هي: السابقة على الحريق الذي تعرض له عام ١٢٥٠م، أما المرحلة الثانية فهي: المتعلقة بعمليات الإصلاح الضرورية لما بعد الحريق (١٠٦) .

كما أن المخطط عبارة عن خمس بلاطات لكنه غير منتظم الخطوط، حيث نجد ثلاث بوائك من العقود الحوية قائمة على أكتاف مثمثة لها تيجان من الجص بها زخارف نباتية ، وفوقها نجد ميداليات بها توريقات في البنيقات، وكذلك أفاريز كبيرة تمتد بطول البلاطات، مع وجود زخرفة هندسية تترك فراغات للنقوش الكتابية العبرية، وتمتد على الجدران بوائك من عقود مفصصة مطموسة. أما السقف فهو حديث من طراز المسند والرباط، وهذا ما نجده في البلاطة الرئيسة بينما نجده مستويا (الفرخ) alfarje في البلاطات الجانبية. وبالنسبة للصدر الحالي فنجده وقد أدخلت عليه تعديلات خلال القرن السادس عشر، وذلك ببناء ثلاثة مذابح في المبنى بعد طرد اليهود.

ونظرا لوجود علاقة بين هذا المعبد ومعبد آخر هو Corpus Christi فعلى دراسته. فرغم أن هذا الأخير قد تعرض لتعديلات، وأصبح شبه أطلال بعد الحريق الذي تعرض له عام ١٨٩٩م (١٠٧) فلازال حتى اليوم يحدثنا عن بنية أصلية مكونة من ثلاث بلاطات ، حيث نشهد تكرار النظام الطليطلي ذي العقود الحوية القائمة على أكتاف مثمثة وتيجان بها زخارف نباتية. وتوجد تلك العقود في الجزء الأعلى للجدران بوائك تقوم بوظيفة زخرفية .

ونعود إلى طليطلة لنجد أن عمليات السلب والنهب التي تعرضت لها حارة اليهود على يد إنريكي تراستمارا عام ١٢٥٥م أدت إلى أن يصدر الملك السيد/ بدرو ترخيصا جديدا لإقامة معبد يهودي، وأشرف على هذا العمل الجديد صمويل آل ليفي خازن الملك ومستشاره، وهذا المعبد الجديد يعرف باسم الترانستو. وإذا ما أخذنا في الاعتبار أن الشخصية المذكورة قد توفيت عام ١٢٦٠م يمكننا القبول بالنظرية القائلة بينائه - أي المعبد - عام ١٢٥٧م (١٠٨).

ويشبه المسطح الذي عليه هذا المعبد معبد قرطبة، وهذا ما يحو بنا إلى الاعتقاد بأنه كان النموذج الأكثر شيوعا في الإنشاءات العبرية، التي لم يتبق منها إلا الذكريات الأدبية والتوثيقية. والمعبد عبارة عن صالة كبيرة مستطيلة الشكل أضيفت إليها من الجانب الشرقي بعض الممرات التي تجاورها بعض الحجرات ذات الطبيعة التربوية، وكذلك دهليز، ومدخل إلى البوابة الثانية (منصة السيدات). أما داخل الصالة الكبرى فيمكننا أن نبرز الحائط الشرقي المخصص لوضع الهيكل، أو العقد الذي توضع فوقه النصوص المقدسة (التوراة) . وهذه الصالة سوف تكون المكان الذي يتسع لمخطط زخرفي ضخم.

وإذا ما نظرنا إلى السقف لوجدنا أنه عبارة عن هيكل خشبي عظيم مثنى الشكل ذي كتل Limas معمرية (مزبوجة)، وبه تشبيكة من ثمانية، ومصد، وشغل لفائف T. de menado في المناطق الفاصلة (الشوارع). أما بالنسبة للحوائط فرغم ضياع الوزرات المكسوة بالسيراميك لازالت هناك الزخارف الجصية على الحائط الشرقي، وكذلك الأجزاء العالية في الحوائط الأخرى، والتي كانت مغطاة بالمنسوجات الحريرية . ويلاحظ أن أغلب الموضوعات الزخرفية إسلامية، ومع هذا لا نعدم بعض التفاصيل الخاصة بالزخارف النباتية التي ترجع إلى أصول قوطية، وكذلك وجود نقوش كتابية بالعبرية. وتتولى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا وصف المكان وصفا مقارنا^{١٠} إن ما يبرز من الزخارف هو ما يوجد على الحائط الشرقي، حيث نجدها موزعة على ثلاثة أجزاء تعود إلى النماذج الموروثة عن عصر الخلافة، ومع هذا فقد ضُمَّت إليها المعينات Sebk الموروثة عن الموحدين والقائمة على عقود متقاطعة الخطوط، وأحيانا ما تحل محلها زخارف نباتية، وكلها تشبه تلك النماذج الطليطلية التي تعود إلى النصف الأول من

القرن الرابع عشر مثلما هو الحال في " ورشة المورو {المسلم} Taller del Moro . وبالنسبة لإفريز المقربصات الذي يشغل في معبد قرطبة المنطقة الرئيسية، وله علاقة وطيدة بالمقابر المدجنة الطليطلية، التي تعود إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر ، فإننا نجده هنا عبارة عن كنار { إطار } يسير على طول الحائط، وهذا النمط نراه يتكرر في الصالونات الطليطلية خلال النصف الثاني للقرن الرابع عشر.

ومن جانب آخر فإن الزخرفة الخاصة بالنقوش الكتابية تساعد على إعطاء قراءة تاريخية للمبنى، حيث يمكن تحليله من خلال النصوص كما هو الحال في قصر الحمراء. أي أن وظيفة الباب يتم تحديدها من خلال بيت الشعر الكائن فوق العتب. أما العناصر الخاصة بممارسة الطقوس التي تملأ المعبد على أنه مكان للصلاة فنجدها على اللوحات الجانبية القائمة على الحائط الشرقي. وتتكرر النصوص التوراتية على الأفاريز الجصية للصالة، ويرافق هذه النصوص الأذكار الخاصة بالشعائر التي تمارس في مناسبات لدخل مقصورة النساء نجد أنشودة نساء إسرائيل عندما عبرن البحر الأحمر، وفي نهاية المطاف نعثر على نقوش كتابية ذات طبيعة تاريخية إذ نتحدث عن انتصار الشعب اليهودي الذي تجسد في شخص/ صموئيل آل ليفي، حيث تنسب إليه بعض صفات القوة والعظمة، ومن بينها أنه هو " الذي استطاع أن يحصل على تعاطف وتكرم النسر الكبير الذي هو الملك بدرو، " وجعل من بناء المعبد وسيلة للتعبير عن هذا الموقف" (١٠٩) .

وبعد طرد اليهود عاش المعبد فترة طويلة من عدم الاستقرار بعد أن تم تفويض الجماعة الدينية " قلعة رباح Calatrava بالاستيلاء عليه عام ١٤٩٤م، حتى تحول بعد ذلك إلى متحف سفردى عام ١٩٧١م.

وفيما يتعلق بمعبد قرطبة فيما أشرنا إليه ، نجد أنه قد بنى خلال الفترة بين ١٢١٤م-١٢١٥م، بعد القيود الخاصة بالمساحة التي فرضها البابا إينوئنتيو الرابع Inocencio عام ١٢٥٠م، إذ كان يعرف أن طائفة اليهود في قرطبة تقوم ببناء معبد عظيم (١١٠). وفي هذا المقام يجب أن نذكر أن المعبد اليهودي السابق قد هدم عام ١١٤٨م، بعد أن وصل الموحدون إلى قرطبة، وبالتالي فإن جوهر عملية إقامة مبنى

جديد كانت تمثل فى حقيقة الأمر نوعاً من " الاسترداد " الذى يرافقه تحالف بين الملوك القشتاليين واليهود. وبعد طرد اليهود عام ١٤٩٢م استخدم مبنى المعبد لعدة أغراض دينية وتربوية، حتى تمكن روفائيل روميرو باروس R. R Barros من اكتشاف أهمية المبنى، وبدأت أعمال الترميم التى نفذت على مراحل وأدت إلى خلق ظروف ملائمة للحفاظ على الأثر. ويعتبر المخطط النموذج الذى سوف يتم السير على حذوه فى باقى العمارة السفردية. وفى هذا المقام يقول ميغل أنخل إسبينوزا M. A. Espinosa : "تقدم لنا مدينة قرطبة جوهرة فريدة وذلك من حيث التخطيط المعماري المتين والعناصر الزخرفية التى تتسم بقوة التعبير . وابتداءً من الفراغات والخطوط الهندسية وأخذاً فى الاعتبار للدلالات العددية فى زخارفه الجصية، فإن كل شئ يبدو أنه خضع لحسابات دقيقة ، فصغر حجم الصالة وشكلها الذى يكاد يصل إلى حد الكمال يدعواننا إلى التعامل مع المبنى على أنه قطعة فنية وغنية من المشغولات الصغيرة التى تمت زخرفتها بالخطوط المعمارية" (١١١) .

وكان للمبنى منشآت أخرى ملحقة، لها وظيفة تتعلق بشئون الطائفة مثل الأكاديمية التلمودية، وما بقى من المبنى اليوم هو: الهيكل العام، والصحن، والممرات، وصالة العبادة بحيث نلمح فى الجزء العلوى منها وجود مقصورة النساء. وتفتح هذه المقصورة على صالة لأداء الشعائر تتسم بصغرهما من خلال ثلاث فتحات تقوم بوظيفة تصنيف الفراغات المخصصة للزخارف على الحائط . أما المدخل فيقع فى الحائط الجنوبى والسبب فى ذلك - كما يقول ميغل أنخل إسبينوزا - هو إنشاء محور ذى طرفين (قطبين) مغلوق بين الشرق والغرب، ويتحول بذلك إلى نموذج لباقى المعابد اليهودية. أما بالنسبة للفراغ الداخلى فهو كتلة واحدة تمتد بين القطبين ويوجد فيه: طاولة التوراة والمنبر المخصص للقراءة، والتعليقات، كما يوجد فى معبد قرطبة شئ يجعله أكثر شبهاً بصندوق صغير لحفظ المجوهرات أو أنه قطعة فنية. وهذا الشئ هو المخططات الزخرفية المنتشرة على حوائطه، حيث نجد تبادلاً بين النقوش الكتابية والتشبيكات الجصية، وهنا نجد مجموعة من الأشكال الزخرفية ذات الطابع الرمزي - العددى لم نتمكن من التوصل إلى حل لها، اللهم إلا إذا كان الأمر يتعلق بالعفوية وإطلاق الحرية لليد التى تقوم بالزخرفة."

ومع كل هذا توافق عددي غريب له دلالاته بالنسبة لليهودية، وهذا التوافق العددي عندما يتكرر في الهندسة والحساب اللذان يحكمان هذه الزخرفة، يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الزخرفة لم تكن عفوية يقوم بها الفنان على الطريقة الإسلامية، بل كانت تخضع لمخطط رمزي تم إعداده مسبقا^(١١٢).

وإذا ما كانت العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية هي المعجم المشترك في أنماط أخرى من العمارة المدججة، فإن النقوش الكتابية بالعبرية هنا يجب أن نفهمها في دائرة ما تدل عليه. وقد تحدث ميغل أنخل إسبينوزا - في ميدان المضاهاة بين النقوش الكتابية والعبرية - قائلا: "في الوقت الذي نجد فيه النقوش العربية تتحول إلى فن تطبيقي لتحل محل الألوان وتكتب بخط لا يكاد المصلون يستطيعون قراءته، فإن النقوش الكتابية العبرية تحتفظ بشكلها الأولى. والسبب في ذلك بسيط وهو أن المَزخرف اليهودي يستخدم عبارات منقولة حرفيا من التوراة. وبالتالي فالحرف ليس مجرد عنصر زخرفي فقط، بل إنه في المقام الأول يحمل دلالات دينية ووسيلة لنقل شعيرة من الشعائر التي تؤدي في المعبد"^(١١٣).

هناك بعض الأطلال المتفرقة لمعابد أخرى مثلما هو الحال في طليطلة (سانتا ماريا لا بلانكا)، وفي كاثيرس Cacères، أو في قلعة أيوب Calatayud، لكنها - في أغلبها - ليست كافية لنخضعها للتحليل على إنها نماذج معمارية، وخاصة إذا ما كنا نبحث فيها عن سمات شكلية تجعلها قريبة من الطروحات الخاصة بالفن المدجن^(١١٤).

● القصور والعمارة المنزلية:

لقد أجبر عدم الأمان، الذي كان سائدا في الأراضي المسيحية حتى سقوط الخلافة في قرطبة، الحكام على بناء تحصينات لحماية مدنهم وإقامة قلاع؛ حيث يطفى الجانب العسكري على الجوانب الأخرى ذات الفخامة وذات الدلالة على الوضع الاجتماعي. ولقد حدث نوع من إعادة التخطيط بشكل بطيء متزامن مع انخفاض الضغط الحربي، مما جعلنا نرى مخططات معمارية تتوافق مع المفاهيم الخاصة ببناء

القصور والمفاهيم المدنية. ومع ذلك فإن الطبيعة الحدودية التي كانت عليها جغرافية شبه الجزيرة أدت إلى الإبقاء على عمارة الحصون والقلاع حتى القرن السادس عشر^(١١٥). ولا يجب أن ننسى أيضا المواجهات التي كانت تحدث بين الأسر الكبيرة، وما يترتب على ذلك من إقامة القلاع والأبراج الدفاعية وخاصة في إقليم الأندلس، حتى قام الملوك الكاثوليك بدعوة النبلاء ليتحولوا إلى تابعين للملك^(١١٦).

ومما لا شك فيه أن فقدان بعض المباني الوظيفية الحربية أمام الموقف السياسي الجديد أسفر عن تحول مناطق مسورة إلى مناطق أبطلت من مفعول الأسوار والتحصينات، وأسهم في تغيير المفهوم الجمالي للصور الذي كان أحد سمات العصور الوسطى. وهنا يجب أن نرى بناء برج Puerta de San José في شيقوبية - على سبيل المثال - والذي توجد به زخارف بالجرافيت {الحفر} esgrafiado، على أنه برج مدني به صحن تحيط به بوائك، وتتيح لنا الشعارات الخاصة بكل من أندرس كابريرا A. Cabrera، وبياتريث دي بوباديا B. de Bobadilla، والموجودة وسط الزخارف إلى تحديد تاريخ البناء وهو عام ١٥٠٠م^(١١٧).

وعلى ذلك فليس من المستغرب أن تكون النماذج التي نعثر عليها في قشتالة وليون هي نموذج البرج الحصن، والمنزل - الحصن، وتقدم لنا ماريا تيريسا بيرث إيجيرا وصفا للنموذج الأول: "إن البرج الحصن الذي كانت له وظيفة عسكرية محضة خلال بدايات العصور الوسطى، ثم طرأ عليه تطور خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر حتى أصبح النموذج هو الحصن القصر، حيث تمت أقلمته على أنه مقر إقامة. أما الطوابق المختلفة فهي: الطابق السفلي لمجموعة الحراسة، والمطبخ، والفرسان، أما الطابق الرئيسي ففيه توجد صالة فسيحة، وتحتوي الطوابق العليا على حجرات للنوم، وأحيانا ما نجد الطابق العلوي مخصصا للشرافات حيث يمكن استخدامها كبرج للمراقبة، وفي إطار هذا النمط نجد أن الأبراج الموجودة في شيقوبية Segovia تمثل تنويعا ذات طبيعة مدجنة على أساس تقنية البناء المستخدم فيها الآجر والطوب {الطابية} Tapial، وبه زخرفة بالجرافيت {الحفر} على الحوائط"^(١١٨).

وتساعدنا النماذج الموجودة في شيقوبية على متابعة التطور الذي بدأ منذ القرن الثالث عشر، واستمر حتى الخامس عشر. وينسب برج هيركوليس (هرقل) Hercules إلى الفترة الأولى، حيث توجد به زخارف منقوشة باستخدام المغرة، عبارة عن موضوعات زخرفية ترتبط بعضها بما نجده في صالة السلاح بقصر شيقوبية A. de Segovia . وهناك موضوعات أخرى تتعلق بحياة الفروسية (الصراع بين المسلمين والمسيحيين، والحيوانات ، والأشخاص وهم مجتمعين حول مائدة الطعام ، ومناظر القنص). كما نعرف أن ذلك البرج كان خلال القرن الخامس عشر تابعاً لأسرة أرياس Arias ، ثم انتقل عام ١٥١٣م ليكون جزءاً من دير الراهبات الدومنيكان، والذي أسسته السيدة ماريا ميخيا M. Mejía de Luna (١١٩) .

أما برج آل لوثويا Lozoya فيرجع إلى القرن الرابع عشر، وبه نقوش جرافيتية على نظام من الدوائر ويعتبر هذا من أكثرها بدائية. وأخيراً نذكر برج أرياس دافيلا Arias Dávila ، حيث يلاحظ تطور على الجرافيت وبه موضوعات زخرفية هندسية تدخل في أشرطة (١٢٠) . ولقد انتقل هذا النموذج إلى الهضبة الجنوبية Meseta Sur ، وخير مثال عليه هو بناء برج Arroyo molinos (مدريد) في نهاية القرن الخامس عشر، وتم البناء على يد جونثالو تشاكون G. Chacón (رئيس بلاط الملوك الكاثوليك) .

أما النمط الثاني فهو المنزل - الحصن - الذي يظهر من الخارج على أنه حصن رغم أنه يفتقر إلى برج التكريم، وإلى الأنظمة الدفاعية الخاصة بالحصون . وبالنسبة للمخطط فهو عادة ما يكون مربعاً أو مستطيلاً، وله أبراج صغيرة على الأطراف تستخدم كمقارٍ إقامة، والتنويعات التي تدخل على هذا النمط نجدها مركزة في الشكل الخارجى، حيث يمكن ملاحظة سيطرة الأشكال الموروثة عن القوط أو تلك المدججة. أما الداخل فيوجد به زخارف جصية وأسقف خشبية (١٢١) ، ولقد بقيت أطلال من هذا النمط متمثلة في Cevico de Torre (بالنسيا Palencia)، وقد أسسته أسرة طوبار Tovar، وقد بقيت بعض الأسقف المستوية { الفرخ } alfarjes ، ذات النقوش الزخرفية بالألوان (١٢٢) ، كما نجد مثلاً آخر في مدينة بومار Medina Pomar (برغش)، وقد قام ببنائه بدرو فرنانديث دي بيلاسكو P. F. de Velasco خلال الفترة من ١٢٦٧م

و ١٢٩٢م، حيث يبرز في داخله بعض الزخارف الجصية التي تتضمن نقوشا كتابية لاتينية وعربية (١٢٣) .

وفيما يتعلق بالملوك فقد أصبح من القواعد المتبعة - بعد الاستيلاء على طليطلة - استخدام القصور الإسلامية التي كانت تنسم بالفخامة، والرمزية، والرفعة. وهذه صفات كانت بعيدة عن مقام الإقامة التي كانت شبه حربية - الخاصة بالممالك الشمالية. ولقد أدى الإحساس بالدهشة وغيبة النماذج التقليدية لديهم إلى قيامهم بإعادة استخدام تلك القصور، والعمل على إعادة الصياغة عندما يتطلب الأمر إدخال تحديدات أو إضافات .

ومن بين السمات الرئيسية للقصر الإسلامي الفصل بين المكان المخصص للاستقبالات والمقر الخاص {السلامك والحرملك}، ووصل الأمر في هذا المقام إلى إقامة مبانٍ مختلفة ومتجاورة، لكننا أحيانا ما نجدنا منفصلة في الإطار العمراني (القصر والمُنيّة كعنصرين متقابلين)، وهذا ما نجده في طليطلة في منطقة الحزام (Alficén)، وهي منطقة عسكرية وبها قصر. وكذلك المنطقة المسماة " حديقة الملك " Huerta del Rey المجاورة لنهر تاجه Tajo . وهذا القصر المخصص لتزجية أوقات الفراغ (والذي وقعت به تعديلات كثيرة وانتقل من مالك إلى آخر وتعرض لكثير من الهدم) يمكن أن يكون " مشابها لقصر الجعفرية في سرقسطة، أي أنه مكون من معمرين متوازيين تسبقهما بائكة، ويفتح هذان الممران على حديقة مغلقة بها بركة تقع في مستوى منخفض^(١٢٤)، ومن خلال هذا الوصف البسيط الذي تقدمه كلارا دلجانو Clara Delgado نجد عنصرين أساسيين في القصر الإسلامي انتقلا إلى القصور الملكية المسيحية، وهما: الصحن المستطيل ذو الممرات الكائنة على جوانبه الصغرى، وكذلك بركة (مستطيلة) . وسوف تصبح القصور الطليطلية النموذج لتلك القصور التي يستخدمها ملوك قشتالة على وجه الخصوص، وتستمر في ذلك لزمان طويل ، وبالإضافة إلى القصر السابق نجد قصر الجعفرية هو بمثابة النموذج للتاج الأرغنى.

وقد قام النبلاء القريبون من الملك بتقليد النموذج ، ومعهم عليه القوم من رجال الدين. ويمكننا الاعتقاد بأنه قد حدث نفس الشيء بالنسبة للقصور الأسقفية في ألكالا دي أيناريس A. de Henares ، و طليطلة وبريهوجا Brihuega ، وقونقة Cuenca) .

ورغم أن الأطلال قليلة إلا أننا نعرف الكثير عن زخارفها الجصية، وأسقفها الخشبية المنيقة. وفي ألكالا (صالة الاجتماعات Concilios) ذات الحجرات في الأطراف، وكذلك وجود الحدائق والجناين، ورغم أن الشكل الخارجى لازال يحتفظ بالكثير من الطابع الحربى.

كما توجد نفس هذه الروح فى التقليد فى منازل Casas de Encomienda التى تولت بناءها جماعات حربية مختلفة ، وكان ذلك فى بداية الأمر داخل الحصون ، ثم أصبح فيما بعد داخل المناطق العمرانية، وهذا ما يمكننا أن نراه فى قصور الرؤساء فى الماجرو Almagro ، والتى تنسب إلى جماعة قلعة رباح Calatrava (١٢٥). أو فى القصور الموجودة فى إقليم إكستريمادورا التى شيدتها جماعة سانتياجو وهذه بدورها أثرت على العمارة المدنية فى أمريكا (١٢٦) .

وفىما يتعلق بالطبيعة الخاصة بالفن المدجن (المفاهيم والعناصر الزخرفية) نجد إنها انتقلت ابتداءً من الملكية واعتباراً من عصر ملوك تراسمارا Trastmara إلى المباني الخاصة بطبقة النبلاء والواقعة فى المدن الهامة القريبة من المسار المؤدى إلى البلاط. ولقد تعرضت المباني التى شيدت للكثير من التعديلات حيث تغير الغرض من استخدامها، أو تحولت إلى أطلال مع مرور الزمن . ومع هذا فإن بعض العناصر الأساسية التى يمكن رصدها أحيانا على الصعيد الأدبى فقط، والتى كانت تشكل المشهد الأساسى للحضر والريف، ويمكن استعادتها فى وقتنا الراهن. ونذكر هنا حصن بونفيرادا Ponterrada (فى ليون، حيث نجد بقايا زليج فى متحف ليون، وبعض التروس الخاصة بالسيد بدرو ألباريث أوسوريو أول كونت ليموس Lemos ، وقد توفى هذا الكونت عام ١٤٨٣م أما زوجته فهى السيدة/ بياتريث دى كاسترو ابنة مفوض قشتالة)، وكذلك قصر بينابنتى Benavente (سامورة وهو فى الوقت الحاضر منشأة سياحية Parador de T.)، وحصن بلنسية Valencia دى تون خوان (ليون، إشارات تتعلق بالزخارف الجصية، وقد بناه السيد بدرو دى أكونيا P. De Acuna الذى توفى عام ١٤٥٦م، وامراته هى السيدة/ لينور دى كينيونس، أما ابنه فهو السيد/ خوان دى أكونيا الذى توفى عام ١٤٧٦م، وزوجته السيدة تيريسا إنريكت، حيث تظهر شعاراتهم فى بعض الأبراج الموجودة بالمكان)، ونجد أيضا حصن

بيانونيبا دي كانيدو Villanueva (سلمنقة والذي شيده آل فونسيكا Fonseca خلال القرن الخامس عشر، ولا زالت به بعض أعمال النجارة القديمة) (١٢٧).

وبالنسبة لقصور النبلاء في الحضر والتي نجدها في طليطلة، فهي تعتبر نموذجا جيدا نستوضح منه الأنماط التي كانت شائعة. فمن ناحية نجد بناء الصحن المستطيلة الصغيرة والمسبوقة ببوائك مفتوحة في الوسط على الجانب الأكبر وحجرات صغيرة في الأطراف. وهناك قصور ضمن مبانٍ دينية " ذات طبيعة مغلقة " de clausura وهذه تؤكد الحفاظ عليها ، وأدت إلى إقامة قصور أخرى مثل " ورشة المسلم " Taller del Moro ، أو منزل ميسا Casa de Mesa (١٢٨). وكلها تؤكد النمطية التي تحدثنا عنها.

والبديل - الأكثر ملاءمة لهذه الفراغات - ذو الحديقة التي تسبق القبة يتخذ نموذجا له من الصالون الكورال (الحوش) الخاص بالسيد ديجو Salon de Corral. ومع هذا فذلك النمط يتكامل بشكل تطوري مع عناصر ملحقة. ولا يجب أن ننسى فكرة الصالون المستعرض الذي يسبق القبة، التي نجدها في النظام الخاص ببرج قمارش Comares في قصر الحمراء بغرناطة أو في كاستيخو دي مونتيجودو Monteagudo في مرسية (عصر ابن مردنيش). وله سوابق أيضا في العمارة في إفريقية، وعلينا أن نشير أيضا إلى التطور الذي طرأ على النمط نفسه، من خلال الفراغات المستطيلة المحيطة به في الجوانب التي لا تفتح على الصحن. ويتم تأمل هذا التطور في اثنين من المباني الأكثر أصالة في العصر الوسيط المتأخر، وهما : صالة الأختين بيهو السباع بالحمراء في غرناطة ، وصالون السفراء في قصر السيد بدرو الأول في القصور الملكية بإشبيلية.

أما بالنسبة لشكل الحدائق فلم نعد نرى إلا القليل من أطلال تلك التي زالت تحتفظ ببنية مربعة، ومع هذا فقد عثر في مدينة الزهراء على مثلها، كما تم تنفيذها في كاستيخو دي مونتيجودو Monteagudo ، وعلينا أن ننتظر بعد ذلك لنجدها في قصور: ألفونسو العاشر ، وألفونسو الحادي عشر في إشبيلية وقرطبة. وهي الأمثلة الأكثر اكتمالا . وترى ماريا تيريسا بيريث أن الاكتشافات الأثرية تشير إلى وجود

نماذج لها في قصر تورديسياس، وهذا ما يفتح المجال للعثور على نماذج مناظرة في منطقة الحزام في طليطلة، وفي لاس أوليجاس في برغش. (١٢٩).

إلا أن النموذج الذي كُتِبَ له الاستمرار حتى خلال القرن السادس عشر هو ذلك الذي تتوفر به بوائك في الجهات الأربع للصحن، وأغلب نماذجه مربعة الشكل وبذلك يهيئ لظهور مناطق لإجراء المراسم في الطابق العلوي ذات التصميم المرفق به سلالم دخل عليها تطوّر كبير، ففيه نرى استمرار استخدام الزخارف الجصية والنجارة المدجّنة، بما في ذلك الفراغات المستطيلة ذات القواطع في الأطراف. وعادة ما يكون لهذه القصور مصليات صغيرة مدمجة ضمن عمارتها وتحتل بعض الأركان، وبالتالي نراها تظهر على شكل قباب أو عبارة عن بلاطة صغيرة. والنموذج الذي تم العثور عليه في " قصر مدريد " الذي أنشئ عام ١٤٢٤م هو عبارة عن مصلى كبير وبلاطة صغيرة. كما كان في قصر توريجوس Torrijos الذي تهدّم مصلى مربع الشكل وفوقه قبة مقربصات (١٣٠). ونذكر في هذا المضممار أيضا المصلى المسقوف بهيكل خشبي مدجن يعود للقرن السادس عشر، وهو الخاص بقصر آل كارديناس في أندوخار Andujar (جيان Jaén).

وتتكرر هذه النماذج جنوب شبه جزيرة أيبيريا (وسوف نخصص للقصور الإشبيلية بندا خاصا بها) ثم تصدر إلى أمريكا، وخاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار أن منطقة حوض نهر الوادي الكبير سوف تقدم لنا أمثلة أخرى أعيد استخدامها، وتم إدخال تعديلات عليها (بمعنى التدخلات المعمارية التي سوف تطرأ على قصر إشبيلية، الذي كان في الأصل دار الإمارة منذ عصر الحكام الأمويين في قرطبة).

أما بالنسبة للعمارة المنزلية فلم نكد نعثر على أطلال، وإن كانت موجودة فقد تعرضت لتعديلات كثيرة مع مرور الزمن، وأفضل مثال على ذلك هو ما نراه في مجموعة المنازل التي لازالت قائمة في حيّ البيازين Albayzin في غرناطة، حيث نتأمل العديد من الأمثلة التي ترجع إلى القرن السادس عشر إذ تتشابك التقنيات ومخططات المسطحات الموروثة كلها من العصر المدجن، وبها تأثيرات قوطية وأخرى خاصة بعصر النهضة وأسلوب المانريزم Manierista ، وعلينا أيضا أن نفرق بين المنازل الموريسكية

وتلك التي تنسب للسكان الجدد للمدينة، إذ يلاحظ أن الأولى هي الأصغر وليست لها تأثيرات فنية كبيرة، أما الثانية فهي متسعة ولها واجهات ممتازة. أما حي Axares الذي كان مقرا للنبلاء الناصريين خلال العصر الإسلامي، فقد دخلت عليه تعديلات بعد الاستيلاء على غرناطة على أساس أنه حي أرستقراطي . ويقوم أكثر القصور المنتشرة في الحي على مبان ترجع للعصر الإسلامي، والتي تعرضت للهدم مسبقا وأدمجت لتكون جزءا من المبنى الجديد. أما بالنسبة لتلك الأبنية القريبة من مخطط القصر والتي يتم الدخول إليها من خلال دهليز Zaguán فهي عبارة عن مخطط يلتف حول صحن محاط بالبوائك، كما إنها مكونة من طابقين بالإضافة إلى طابق ثالث في الناحية الشمالية؛ وذلك للوقاية من الرياح ولإستخدامه كبرج مراقبة. وأحيانا ما نجد حديقة في الجزء الخلفي ، أما بالنسبة للأسقف فهي من الخشب غير الملون وعلى شكل جمالوني، وأحيانا ما نراها تجمع أسقفا أخرى ذات الطابع الخاص بعصر النهضة . ومن العناصر الهامة بئر السلم حيث من المعتاد أن يكون مسقوفا بهياكل خشبية غاية في الروعة. ومن أفضل الأبنية التي وصلتنا من هذا النوع هو منزل بيساس Plasas دي لوس أجريدا - آل Agreda) ومنزل آل كاستريل Castrii .

وإذا ما كانت هذه الأبنية الخاصة بعلية القوم تحتوي على صحن محاط به بوائك تقوم على أعمدة، فإننا كلما انتقلنا إلى منازل أكثر شعبية نجد أن عنصر الصحن يظل قائما ويعتبر كعنصر تتولد عنه الممرات، غير أن هذه الأخيرة تتأقلم على الفراغ القائم، أي إنها تقل من حيث المساحة وتقوم على أكتاف أو أعمدة ذات أصول ناصرية، ونذهب إلى أبعد من هذا لنقول إنه تم دمج فراغات إسلامية سابقة في تصاميم تجمع بين عدة عناصر، وهنا الواجهات الداخلية ذات العقود المسننة angrelado ، وفتحات بها تشبيكات نوافذ في المناطق العليا، وخزانات في عمق الحائط. كما أن المنزل الكائن تحت رقم ٦ شارع Zafra ، والمنزل رقم ٤ في منحدر Cuesta de Santa Inés ، والمنزل رقم ٩ في لا باديرو دي سانت إينس L. de Ines .

وعندما ندلف إلى حي البيازين، وخاصة في الأجزاء العليا منه، ونعرف مسبقا أنه كان بمثابة حي للسكان المسلمين خلال حقبة هامة من القرن السادس عشر ، فإننا نجد مساكن بها حجرات مبنية ، طبقا لحاجات سكانها، ولكنها لازالت بحالة جيدة

حتى بعد أن تم إدخال تعديلات عليها لتتوافق مع الواقع الاجتماعي الثقافي الجديد. وهذه المباني ، التي تعتبر نتاج التطور الخاص للمنازل الناصرية، هي أقل حجماً كما رأينا بالمقارنة بالمنازل التي يعيش بها المسيحيون القدامى، كما أن الأعمال الخاصة بنجارة الخشب أقل. ومع ذلك فإن الأسقف الخشبية المقببة بها تنوع كبير من حيث الحلول التقنية التي تعنى بالناحية الوظيفية أكثر من الناحية الجمالية^(١٢١).

ويمكننا أن نميز صنفين من المباني: تلك التي تحيط بصحن مستطيل به بركة، لكن هذا العنصر يختفى كخيار آخر عندما يكون الشكل مربعاً. ويرتبط حجم المبنى بالمستوى الاجتماعي والاقتصادي لمن يقيمون به، وتتراوح مساحة المنزل الشعبي بين ٥٠ و ١٥٠ متراً مربعاً، ثم يتحول المبنى إلى النمط الخاص بالقصور عندما يتجاوز هذه المساحة. وعندما لا يكون بالفراغات المستطيلة حجرات تحدها العقود فإن الفواصل بين الفراغات من خلال تنويع الأسقف، فإذا ما كنا في الطابق الأرضي فإن الأسقف المستوية يتغير فيها اتجاه الكمرات الرافدة عند القواطع. أما إذا كان الأمر يتعلق بالطوابق العليا فإن الجزء الرئيسي يتم تسقيفه بهيكل خشبي، أما الجوانب فيها أسقف مستوية { الفرخ } Alfarges ، والأمثلة عديدة على ما نقول ، وإذا ما كانت الهيئات المسئولة قد أسهمت في هدم الكثير من المنازل - عن جهل - رغم أنه كان يجب الحفاظ عليها - فإن هناك جهود تبذل - عامة وخاصة - لاستعادة تلك المنازل^(١٢٢). وعندما طُرد الموريسكيون بدأ الهدم التدريجي لحى البيازين، ففي عام ١٥٧١م تشير كشوف الجرد إلى مصادرة ١٥٧٤ منزلاً. وفي عام ١٥٨٢م لم يتم شغل إلا حوالي ٢٢٢٨ منزلاً.

الهوامش

Cfr. M. Montero Vallejo, Historia del Urbanismo en España I. Del Eneolítico (١) a la Baja Edad Media, pág. 238.

Cfr. A. Almagro Gorbea, Urbanismo y arquitectura en la Sierra de Albarra- (٢) cin.

Cfr. M. A. Castillo Oreja. Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares; (٣) un modelo urbano de la España moderna.

AA.VV., El Mudéjar de Teruel. Patrimonio de la Humanidad, pág. 48. (٤)

Collantes de Terán, Sevilla en La Baja Edad Media. La ciudad y sus hom- (٥) bres, pág. 73.

M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y León, pág. 27. (٦)

Ibidem. (٧)

Ibidem, pág. 28. (٨)

Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado, et alii, Arquitectura de Toledo. Del (٩) Romano al Gótico, págs. 147-150.

Cfr. L. Cervera Vera, Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental (١٠) hasta mediados del siglo XVI, pág. 122.

Abd Allah, El siglo XI en 1.ª persona. Las "memorias" de Abd Allah, últi- (١١) mo rey zirí de Granada, pág. 156.

Sobre la Arquitectura militar en La Granada nazarí, cfr. A. Malpica Cue- (١٢) llo, Poblamiento y Castillos en Granada.

Cfr. M. Epalza. Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de (١٣) mezquitas en iglesias.

El caso de Cáceres ha sido estudiado por P. Mogolón Cano-Cortés, *Religiosidad y ciudad. Las modificaciones urbanísticas en el Cáceres medieval intramuros y las Órdenes Religiosas*, págs. 35-55.

F. J. García Marco, *Espacio urbano y rural en Las aljamas Mudéjares de las cuencas del Jalón y el Jiloca medios*, págs. 416-428.

Cfr. M. Montero Vallejo, *op. cit.*, pág. 257-258 y J. M. Escobar Camacho, *Córdoba en la Baja Edad Media*, págs. 218-219.

A. Collantes de Terán, *op. cit.*, pág. 77. (17)

Todos los nombres de las calles pertenecen a Córdoba con la idea de unificar criterios en una misma población. Cfr. M. Escobar Camacho, *op. cit.*

Sobre el concepto de corrales y su evolución en la Edad Media, cfr. M. Montero Vallejo, *Corrales y adarves, formas particulares de entender el espacio urbano en la España medieval*, páginas 123-147.

Cfr. A. Collantes de Terán, *op. cit.*, págs. 74-75. (20)

Cfr. L. Torres Balbás, *Ciudades Hispanomusulmanas*, págs. 384-387. (21)

Collantes de Terán, *op. cit.*, pág. 76. (22)

J. M. Escobar Camacho, *op. cit.*, pág. 74. (23)

Ibidem, pág. 77-78. No obstante, nuestro autor concluye que, en el caso de Córdoba, al adquirir las collaciones sus propias características acabaron por identificarse con la nomenclatura de barrios que utilizamos actualmente.

M. I. Falcón Pérez, *Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana, huertas y término municipal*.

Cfr. L. Torres Balbás, *op. cit.*, págs. 366-368. (26)

Sobre las morerías valencianas y sobre los aspectos rurales en particular, cfr. J. Torro Abad, *El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morerías en el reino de Valencia (siglos XIII-XVI)*. En general, es útil consultar los estudios del VI Simposio Internacional de Mudejarismo que se dedicaron, de forma monográfica, a las morerías. Cfr. AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*.

Cfr. P. J. Lavado Paradinas, *Morerías castellano-leonesas*. (28)

Cfr. M. L. Ledesma Rubio, *Estudios sobre los mudéjares en Aragón*, pág. 62. (29)

Sobre las órdenes de conformación de morerías y su evolución, cfr. M. A. (20) Ladero Quesada, Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval andaluza, pág. 65.

Cfr. M. Montero Vallejo, Historia del Urbanismo en España I. Del Eneolítico a La Baja Edad Media, pág. 251.

Cfr. M. A. Ladero Quesada, op. cit., pág. 37. (22)

Cfr. J. M. Escobar Camacho, op. cit., pág. 152. (22)

Cfr. J. J. Borque Ramón, J. L. Corral Lafuente y F. Martínez García, Guía (21) de Daroca, págs. 33-38.

Cfr. A. I. Petriz Aso y A. Sanmiguel Mateo, Consideraciones en torno a la (20) morería de Calatayud: Distribución urbana de las tres comunidades religiosas en la Edad Media.

Cfr. F. J. García Marco, Espacio urbano y rural en las aljamas mudéjares (21) de las cuencas del Jalón y el Jiloca medios, pág. 415 y El urbanismo de la morería de Daroca en el siglo XV.

Cfr. M. L. Ledesma Rubio, op. cit., págs. 58 y 61 y A. Conto Cazcarro, La (27) morería de Huesca.

Cfr. M. A. Ladero Quesada, op. cit., pág. 109. (28)

Cfr. M. I. Falcón Pérez, op. cit., págs. 67-69 y E. Mainé Burguete, El urbanismo de la morería zaragozana a fines del siglo XIV. (29)

Cfr. L. Cervera Vera, Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental (10) hasta mediados del siglo XVI.

M. Ruzafa García, Las actividades industriales de la morería de Valencia, (11) pág. 271 y cfr. del mismo autor En la morería de Valencia. La última sociedad mudéjar, págs. 95-100.

Cfr. A. Robles Fernández y E. Navarro Santa-Cruz. Urbanismo de la morería murciana: Del arrabal de la Arrixaca a la morería. (12)

M. Montero Vallejo, op. cit., págs. 269-270. (12)

Cfr. AA.VV., Teruel. Patrimonio de la Humanidad. pág. 47 y V. Muñoz (11) Garrido, La morería de Teruel. Un espacio abierto.

Cfr. D. Gonzalo Maeso, Garnata Al-Yahud. Granada en la historia del (10) judaísmo español.

Cfr. L. Torres Balbás, op. cit., págs. 209-215. (11)

E. Martínez Liébana, Los judíos de Sahagún en la transición del siglo XIV (14) al XV, pág. 30.

Ibidem, págs. 30-31. (18)

Cfr. L. Cardaillac (dir.), Toledo. Siglos XII-XIII. Musulmanes, Cristianos y (19) Judíos: La sabiduría y la tolerancia, pág. 132.

Cfr. M. I. Falcon Pérez, op. cit., pág. 62. (20)

M. A. Espinosa Villegas, La producción arquitectónica de los judíos en (21) España (s. X-s. XV), pág. 321.

Baba Batra, II;3. Cit. en M. A. Espinosa Villegas. op. cit., pág. 322. (22)

Ibidem, pág. 324. (23)

Cfr. J. A. Ruiz Hernando, El barrio de la aljama hebrea de la ciudad de Se- (24) govia, pág. 15.

Cfr. M. I. Falcón Pérez, op. cit., págs. 64-65. (25)

Cfr. J. L. Lacave, Sefarad, Sefarad. La España judía. pág. 24. (26)

Ibidem, pág. 38. Sobre el conjunto de las juderías españolas, cfr. J. L. La- (27) cave, Juderías y Sinagogas Españolas.

J. L. Lacave, Sefarad, Sefarad. La España Judía, pág. 39. (28)

Ibidem, pág. 42. (29)

Cfr. AA.VV., Los Mozárabes. Una minoría olvidada, pág. 212. (30)

I. Bango Torviso, Edificios e imágenes medievales. historia y significado (31) de las formas, pág. 24.

Ibidem, pág. 47. (32)

Cfr. AA.VV., Los Mozarabes. historia de una minoría olvidada, págs. 56- (33) 58.

AA.VV., historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar, pág. 35. (34)

Ibidem, pág. 38. (35)

Cfr. M. T. Pérez Higuera, Ábsides Mudéjares de la Moraña (Ávila)..., pág. (36) 290.

Ibidem. (37)

Cfr. M. C. Abad Castro, Arquitectura Mudéjar religiosa en el arzobispado (38) de Toledo, págs. 141-147.

- AA.VV., *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, pág. 79. (VI)
- M. C. Abad Castro, op. cit., pág. 133. (V.)
- Ibidem, pág. 174. (VI)
- A. Morales, *Arte Mudéjar en Andalucía*. Pág. 123. (VI)
- Cfr. D. Angulo Íñiguez, *arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV*. (VI)
- Cfr. I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *arquitectura Mudéjar Granadina. Sobre tipologías espaciales*, véase J. A. García Granados, *La iglesia parroquial de Guadahutuna*, pág. 122. (VI)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. I, págs. 230-242) (V.)
- Ibidem, pág. 238. (VI)
- Ibidem, pág. 240. (VII)
- Cfr. M. C. Fraga González, *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, (VIII) págs. 266-267.
- A. Zaragoza Catalán, *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera* (VI) en la arquitectura medieval valenciana, págs. 12-13.
- Ibidem, págs. 17-22. (X.)
- Cfr. L. Torres Balbás, *Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiños a partir del siglo XIII*, pág. 202. (XI)
- A. Zaragoza Catalán, op. cit., pág. 29. (XII)
- Cfr. A. Morales, *Arte Mudéjar en Andalucía*, pág. 127. (XII)
- Cfr. R. López Guzmán et alii, *Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España*, págs. 181-187. (XIII)
- Cfr. M. C. Fraga González, *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, (XIV) pág. 267.
- A. Morales, op. cit., pág. 128. (XV)
- G. Kubler, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, páginas 279-280. (XVI)
- Cfr. M. C. Abad Castro, *Arquitectura Mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, pág. 186. (XVII)
- Sobre aspectos decorativos de las torres, cfr. M. C. Abad Castro, op. cit., (XVIII) págs. 187-194.
- Cfr. M. D. Aguilar García, *Málaga Mudéjar*, págs. 36-48 y 141-149. (XIX)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. 1, págs. 255-265. (XX)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, *El primer Mudéjar castellano: casas y palacio*, (XXI) pág. 311.
- CL M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, pág. 131 (XXII)

Ibádem, pág. 131. (٩٤)

Cfr. M. Esteve Guerrero, Jerez de la Frontera. (٩٥)

L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaen. Aproximación a una fecunda realidad (٩٦) artística, págs. 130.

Cfr. A. Morales Martínez, Reflexiones sobre algunas iglesias Mudéjares (٩٧) del Aljarafe sevillano, págs. 39-54.

Lázaro Gila identifica la influencia de esta tipología en algunas obras del (٩٨) ámbito jiennense como Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda. Cfr. L. Gila Medina, op. cit., pág. 128.

A. Morales Martínez, Arte Mudéjar en Andalucía, páginas. 131-132. (٩٩)

Cfr. A. Onhuela Uzal, Casas y Palacios Nazarís. Siglos XIII-XV. (١٠٠)

Cfr A. Morales Martínez., op. cit., pág. 134. (١٠١)

Cfr. M. T. Pérez Higuera. El primer Mudéjar castellano: casas y palacios, pág. 311. (١٠٢)

J. Amador de los Ríos, El Estilo Mudéjar en Arquitectura, pág. 21. (١٠٣)

E. Romero, Arte Ceremonial Judío, pág. 115. (١٠٤)

Sobre sinagogas en su conjunto, cfr. J. L. Lacave, Juderías y Sinagogas (١٠٥) Españolas.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. C. Delgado et alii, Arquitecturas de Toledo. Del (١٠٦) Romano al Gótico, págs. 369-381. En este texto analiza las distintas posturas historiográficas y justifica su adscripción. También es interesante el estudio de G. Prieto Vázquez, Arqueología de Santa María La Blanca, págs. 347-362.

Cfr F. Cantera Burgos, sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba, págs. (١٠٧) 141-149.

Cfr. S. Palomero Plaza, Apuntes historiográfico sobre la Sinagoga del (١٠٨) Tránsito, Toledo, págs. 143-180.

M. T. Pérez Higuera. C. Delgado et alii, op. cit., págs. 384-385. (١٠٩)

Cfr.J. Peláez del Rosal, La Sinagoga, págs. 123-161. (١١٠)

M. A. Espinosa Villegas. La producción arquitectónica de los judíos en (١١١) España (s. X-s. XV), pág. 268 -269.

Ibádem, págs. 272-273. (١١٢)

Ibádem, págs. 275-276. (١١٣)

Cfr.J. L. Lacave, op. cit. (١١٤)

En relación con la última frontera del reino de Granada, son interesantes (١١٥) las reflexiones sobre castillos y su adecuación cristiana expuestas en J. C. Hernández Núñez, y L. Martínez Montiel, Arquitectura Mudéjar en Andalucía Occidental, págs. 169-171.

Cfr. M. C. Fraga González, *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, (116) págs. 54-55.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, pág. (117) 116.

Ibidem, pag. 114. (118)

Ibidem. (119)

Ibidem, pag. 115. (120)

Ibidem, págs 116-117. (121)

Cfr. J. Ara Gil, *Una casa -fuerte medieval en Cevico de la Torre*, págs. (122) 267-292.

Cfr. M. T. Pérez Higuera. op. cit., pág. 117. (123)

C. Delgado. *El Mudéjar toledano y su área de influencia*, pág. 113. (124)

Cfr. C. Díez de Baldeon, *Almagro. Arquitectura Sociedad*, págs. 102-106 (125) y 305-310.

Cfr. A. Ruiz Mateos, *Arquitectura Civil de la Orden de Santiago en Extremadura: La Casa de la Encomienda. Su proyección en Hispanoamérica*.

Cfr M. T. Pérez Higura. op. cit.. pág. 109. (126)

Cfr. M. A. Campos Romero. *Imaginemos un palacio mudéjar del S. XIV* (127) en la llamada Casa de Mesa de Toledo. págs. 883-894.

Cfr. M. T. Pérez Higuera *El primer mudéjar castellano: casas y palacios*, (128) pág. 305.

Cfr. C. Delgado, *El mudéjar toledano y su área de influencia*, pág. 118. (129)

Para el análisis de ejemplos concretos. cfr. R. López Guzmán, *Tradición* (130) y *Glasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*.

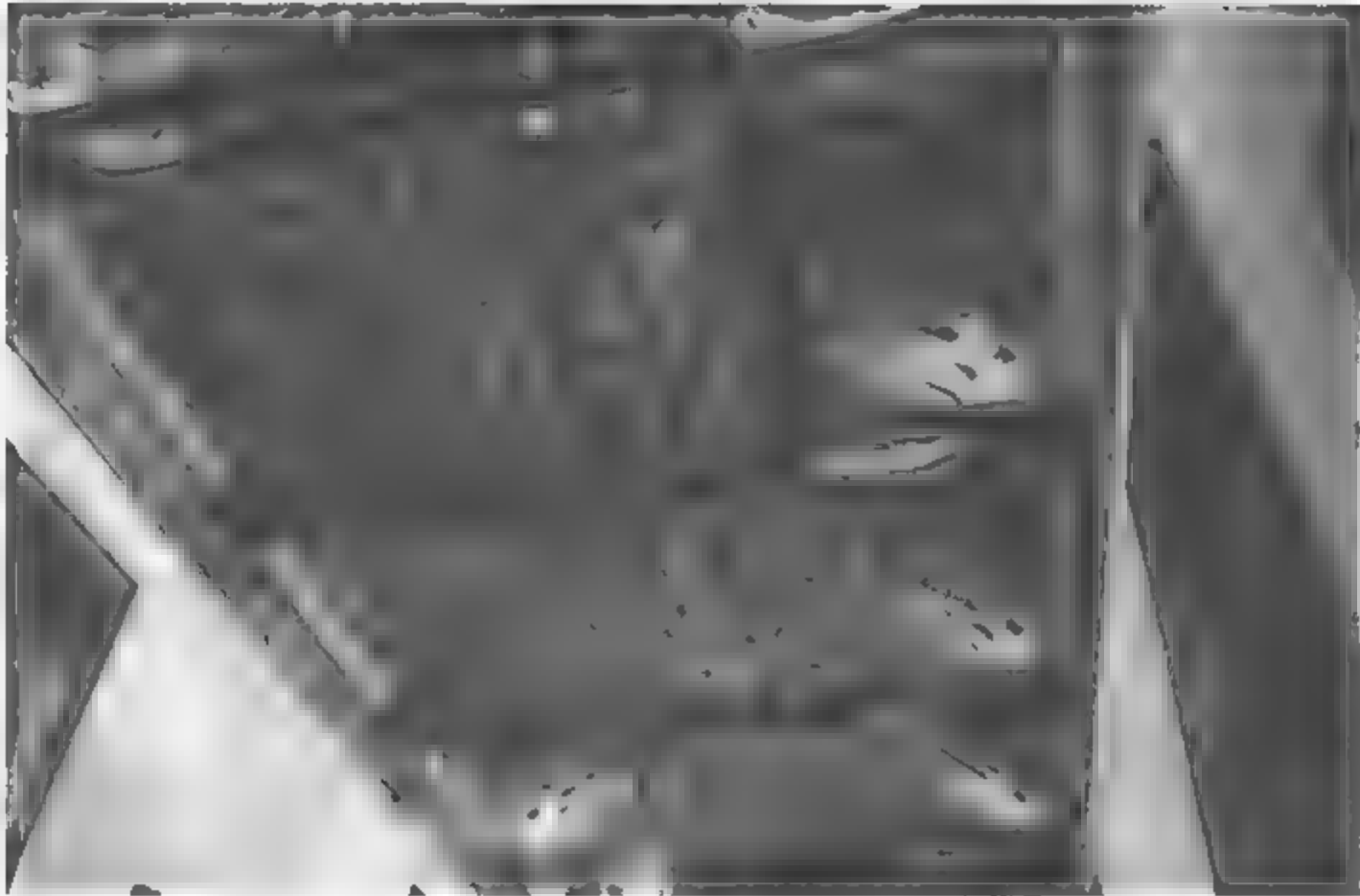
Cfr. B. Vincent., *L'Albaicin de Grenade au XVI siècle (1527-1587)*, pág. (131) 212.



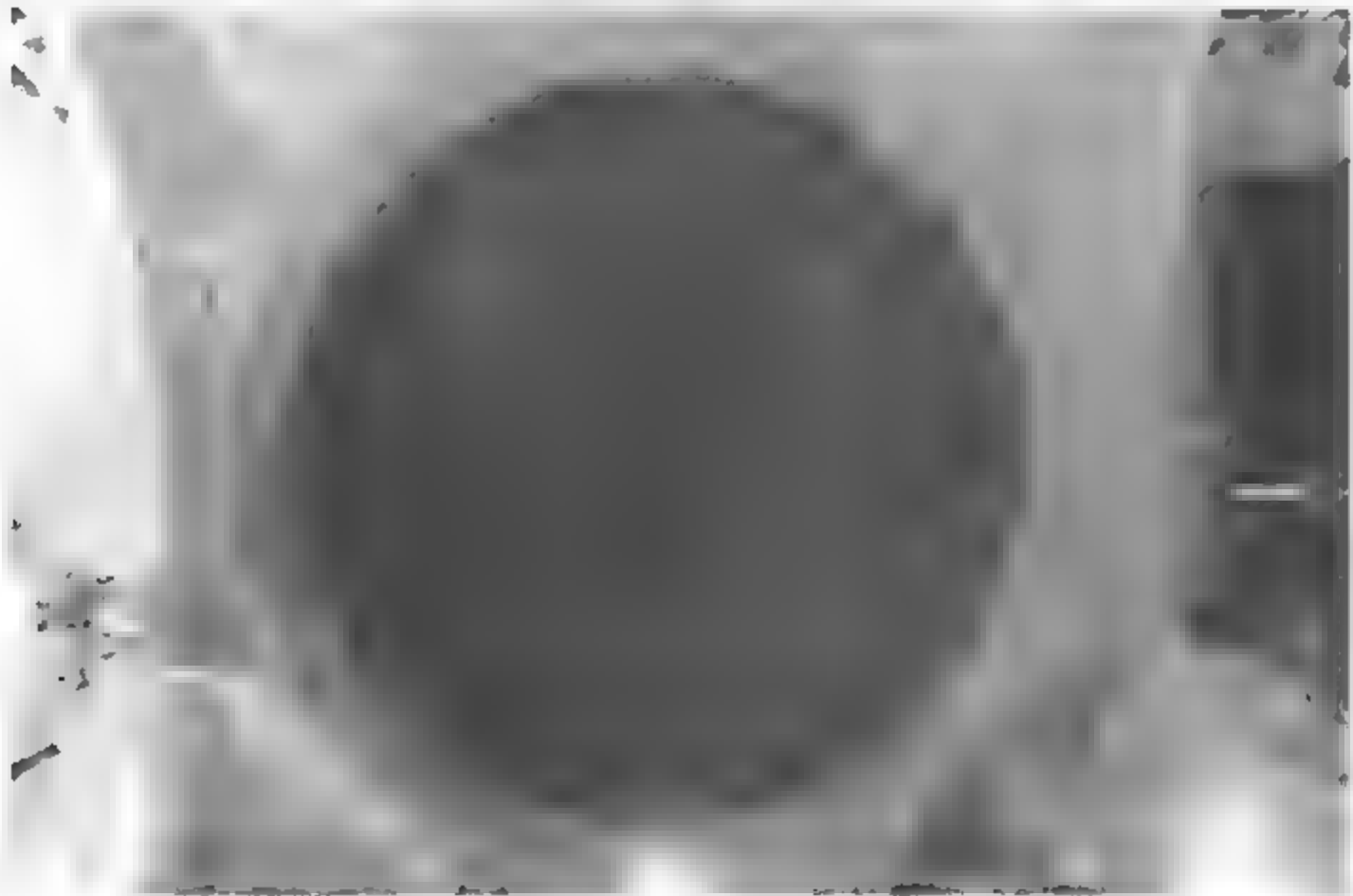
١- توردسياس القصر ، الصحن المدجن



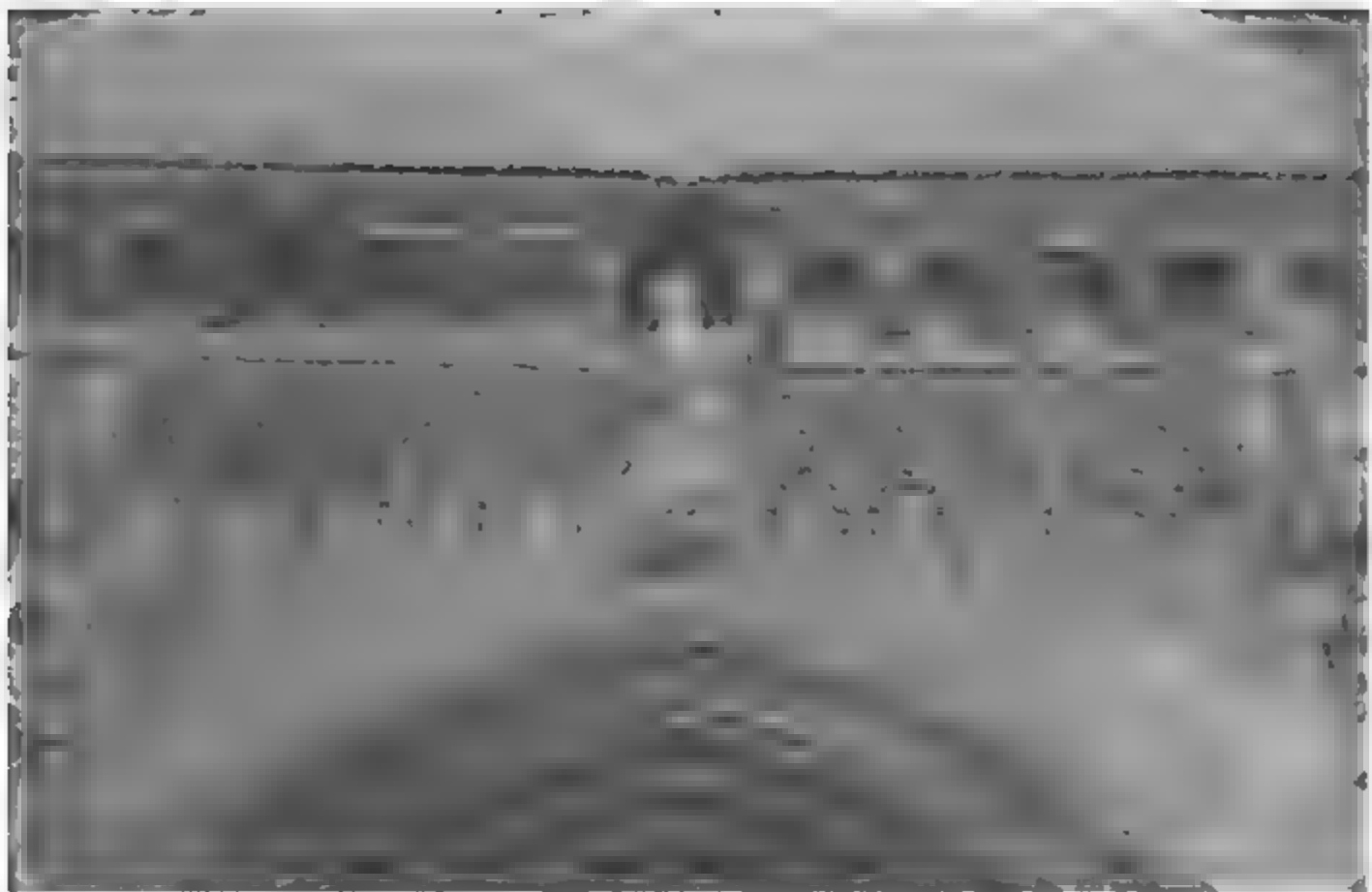
٢ - إشبيلية . القصور الملكية : صحن الوصيفات .



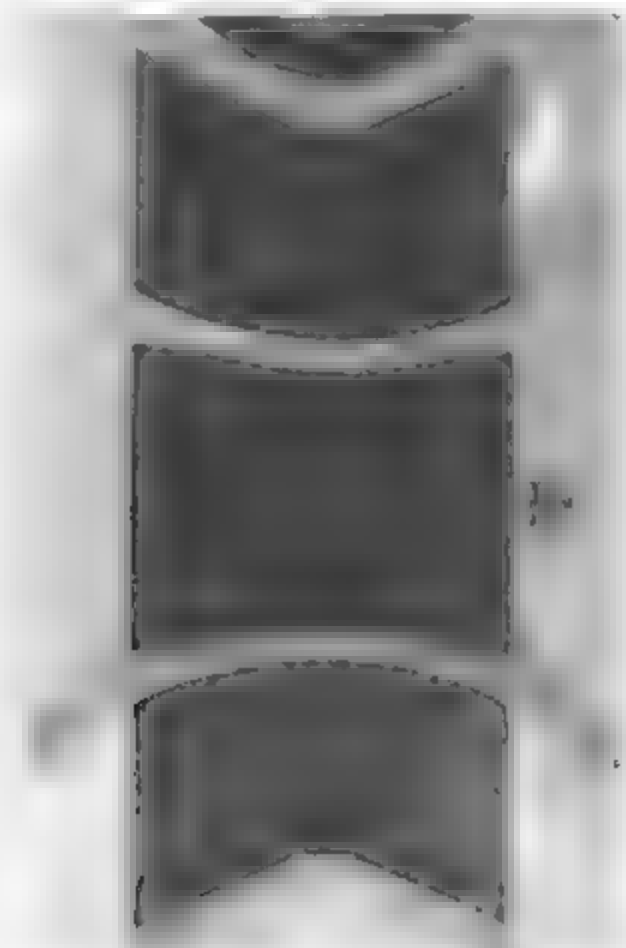
٣ إشبيلية القصور الملكية ، غرفة الملكة .



٤ إشبيلية كنيسة سانتا كاتالينا . مصلى إيرمانداد دي لا إكسلتاثيون .



٥ - إشبيلية : كنيسة سان ماركوس . تفاصيل فى الواجهة



٦ - كاراباكا (مرسية) كنيسة لاونثيون . السقف



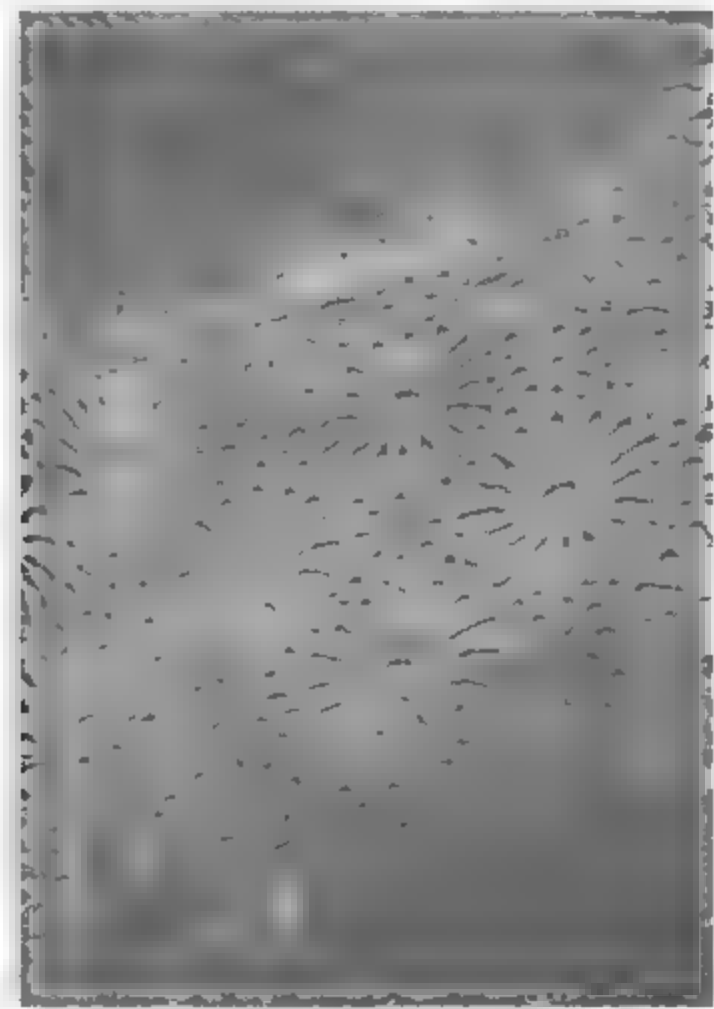
٧ - غرناطة ، كنيسة سان ميغل باخو . من الداخل



٨ - برغش : دير لاس اويلجاس ، مصلى اسونثيون



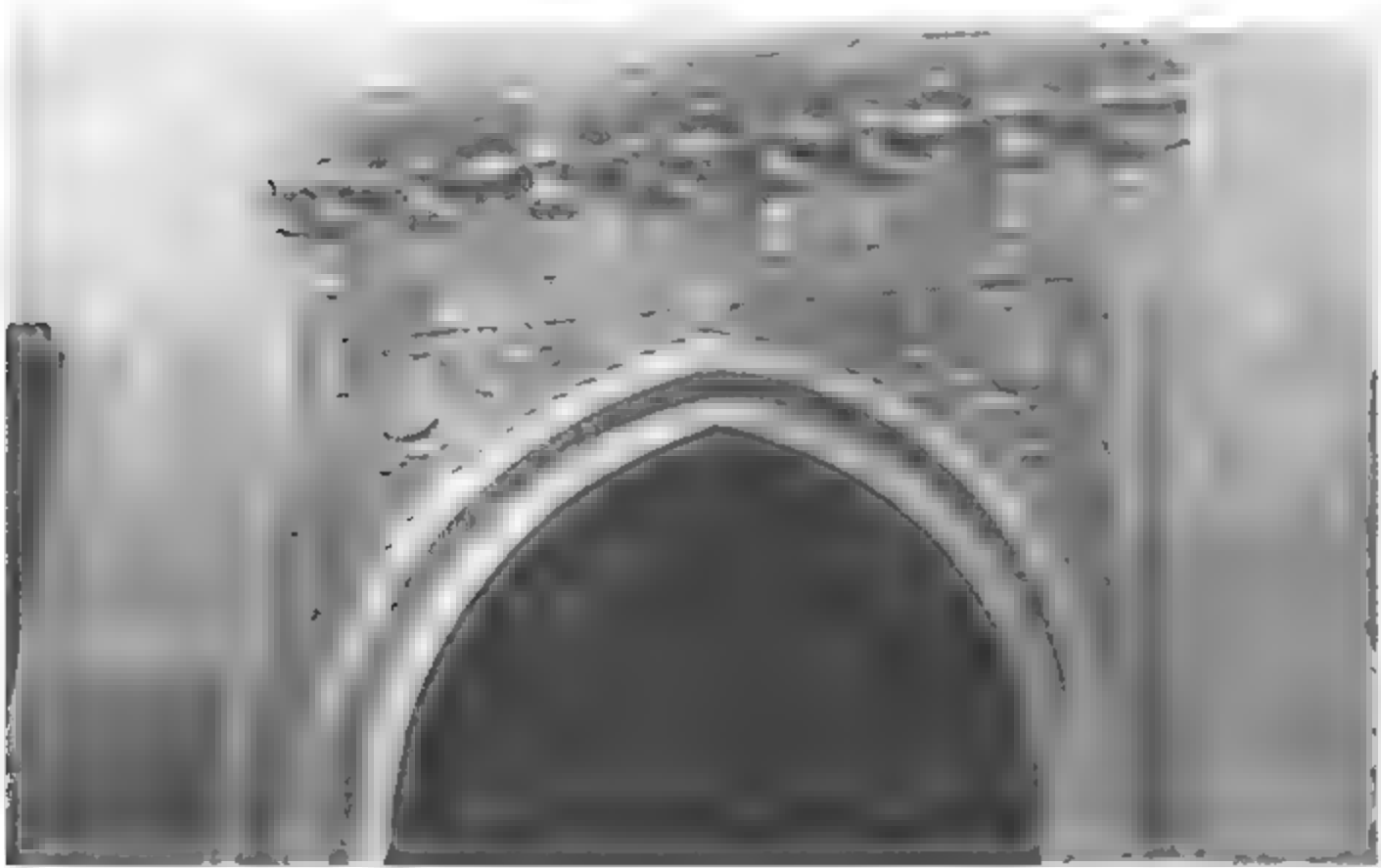
٩ - ساهاجون (ليون) كنيسة دير الفرنسيكان . الحاجة ، منظر عام



١٠ - ساهاجون (ليون)
كنيسة دير الفرنسيكان ، الحاجة ،
مصلى السيد ديجو جوفت دي ساندوبال ،
تفاصيل الزخارف الجصية .



١١ - طليطلة . المعبد اليهودي سانتا ماريا لا بلانكا - من الداخل .



١٢ - قرطبة . كنيسة سانتا مارينا ، مصلى اوروفكو . الواجهة



١٣ - ترويل الكتدرائية



١٤ - شيقوية ، برج هرقل



١٥ - اريبالو : كنيسة سانتو دومنغو المذبح



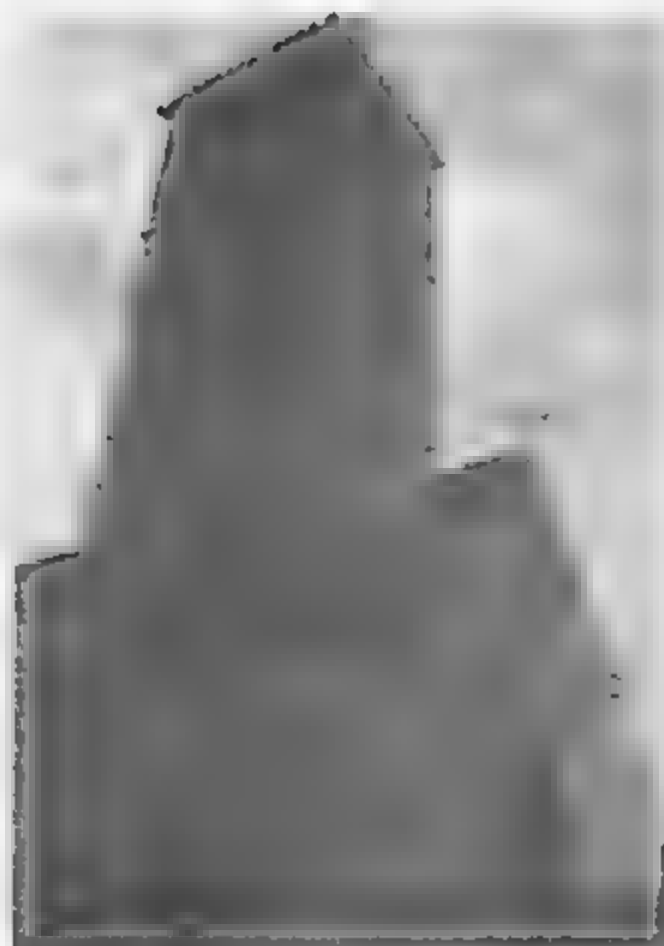
١٦ - سان لوكاردى بارميديا (قادش) : كنيسة عذراء جماعة ارماورادى لاناى



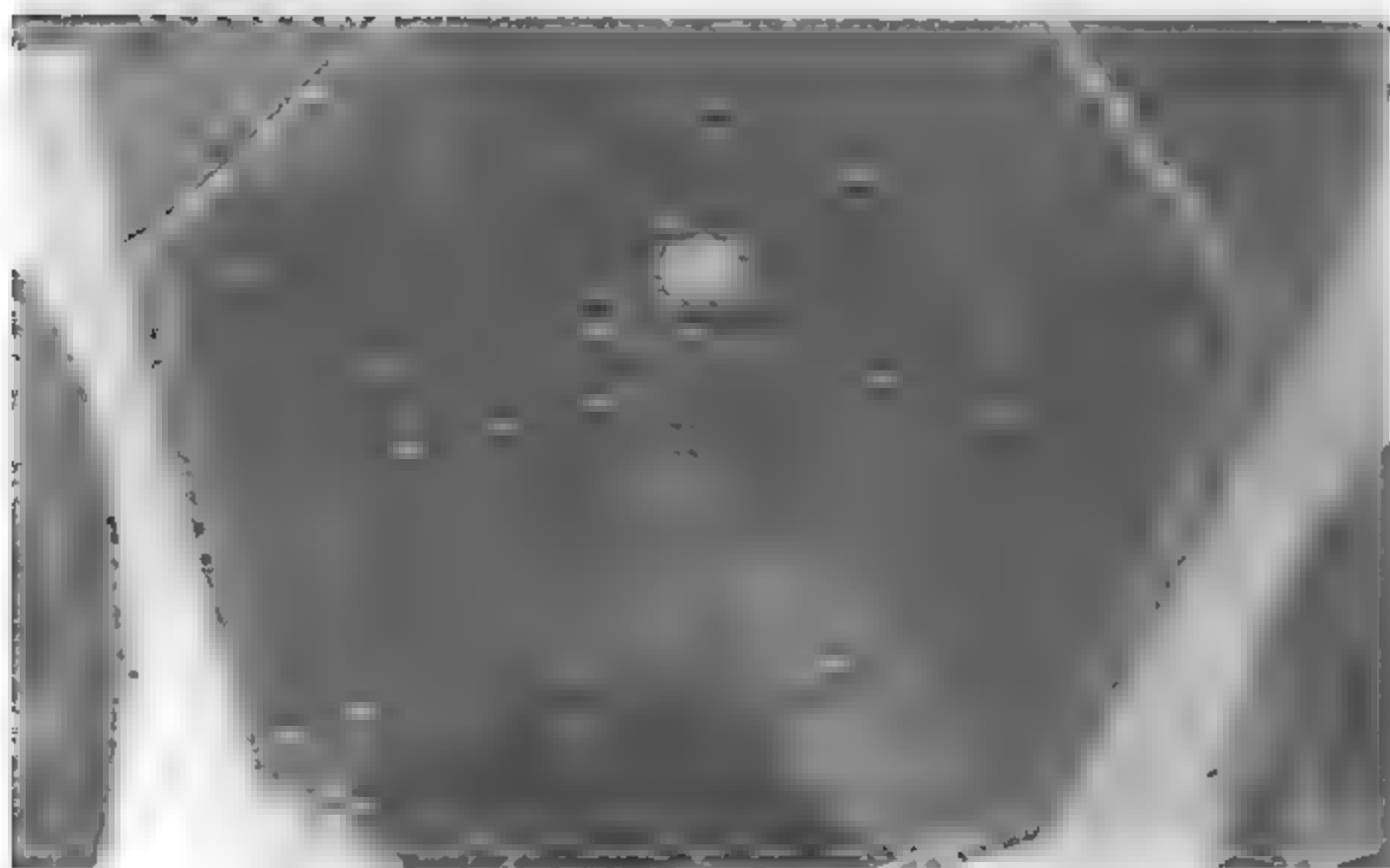
١٧ - إشبيلية : القصور الملكية ، منظر خارجي لصالون السفراء



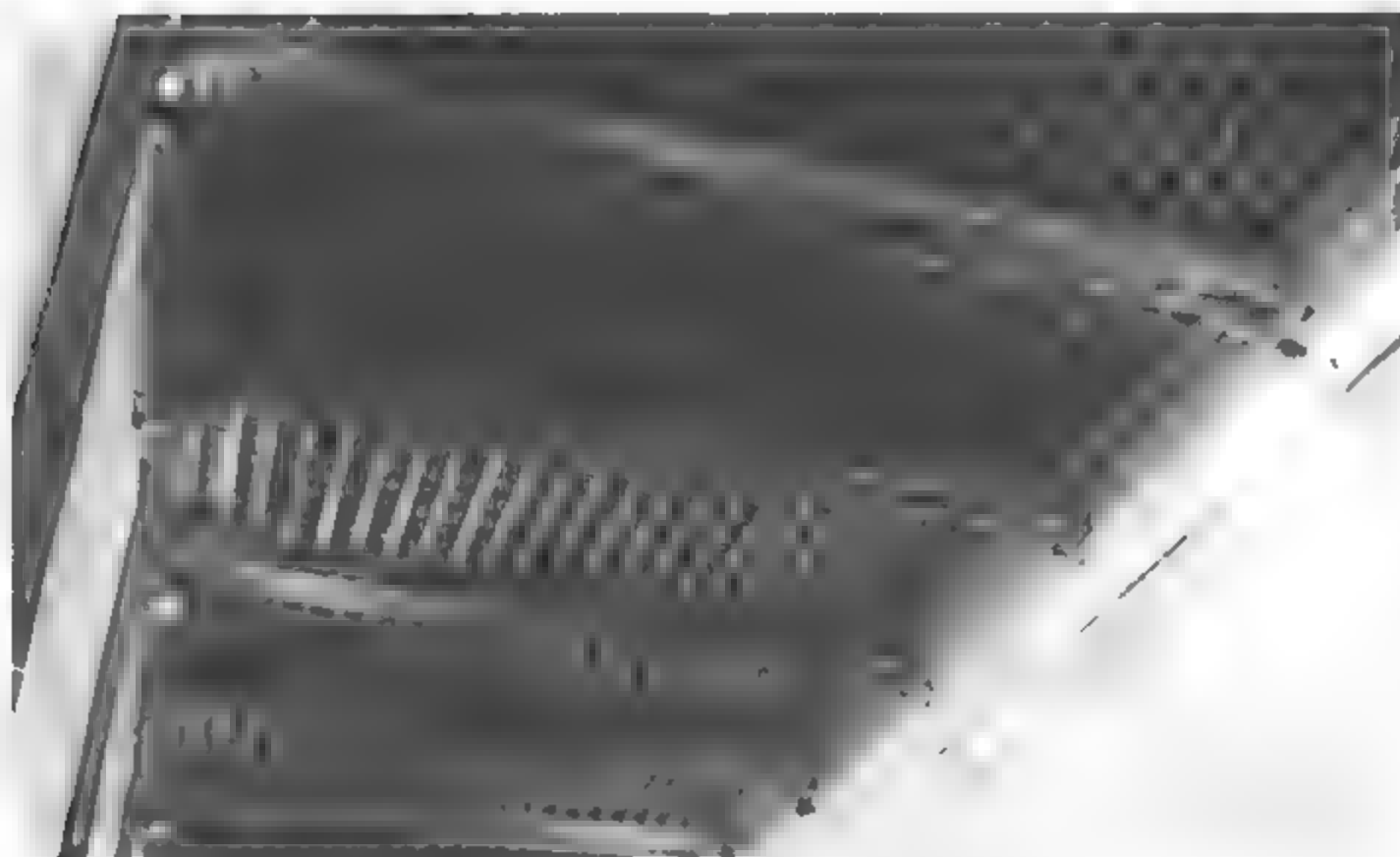
١٨ - الكالا دي اينارس (مدريد) قاعة الاحتفالات ، تفاصيل من السقف



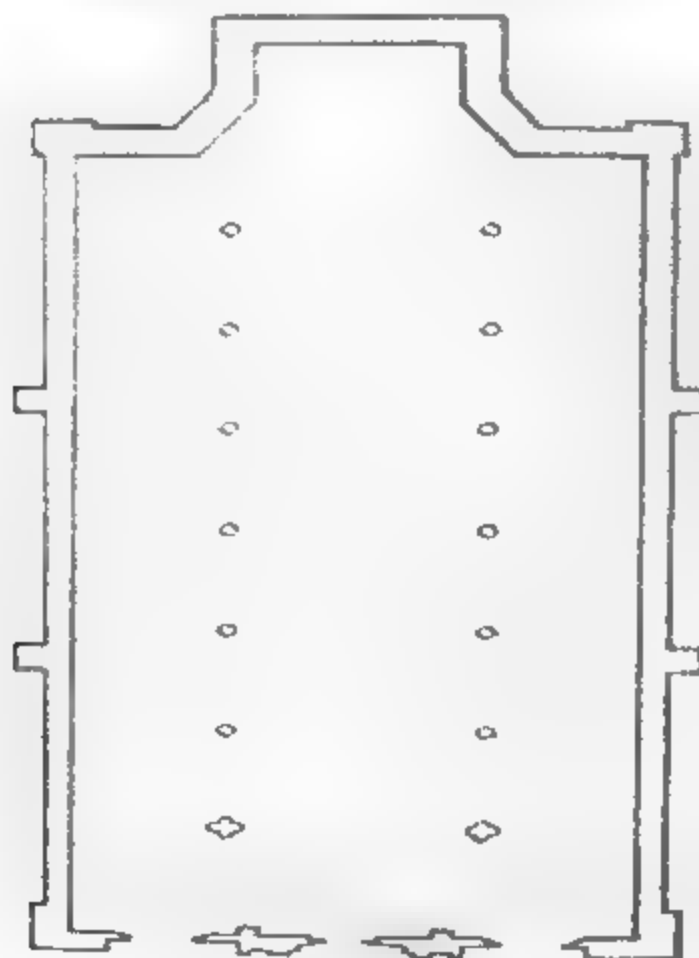
١٩ - كورومبيل (ملقة) برج الكنيسة



٢٠ - كاندلاريو (سلمنقة) الكنيسة ، هيكل المصلى الكبير



٢١ - تورو (سامورة) دير الروح القدس . سقف المطعم



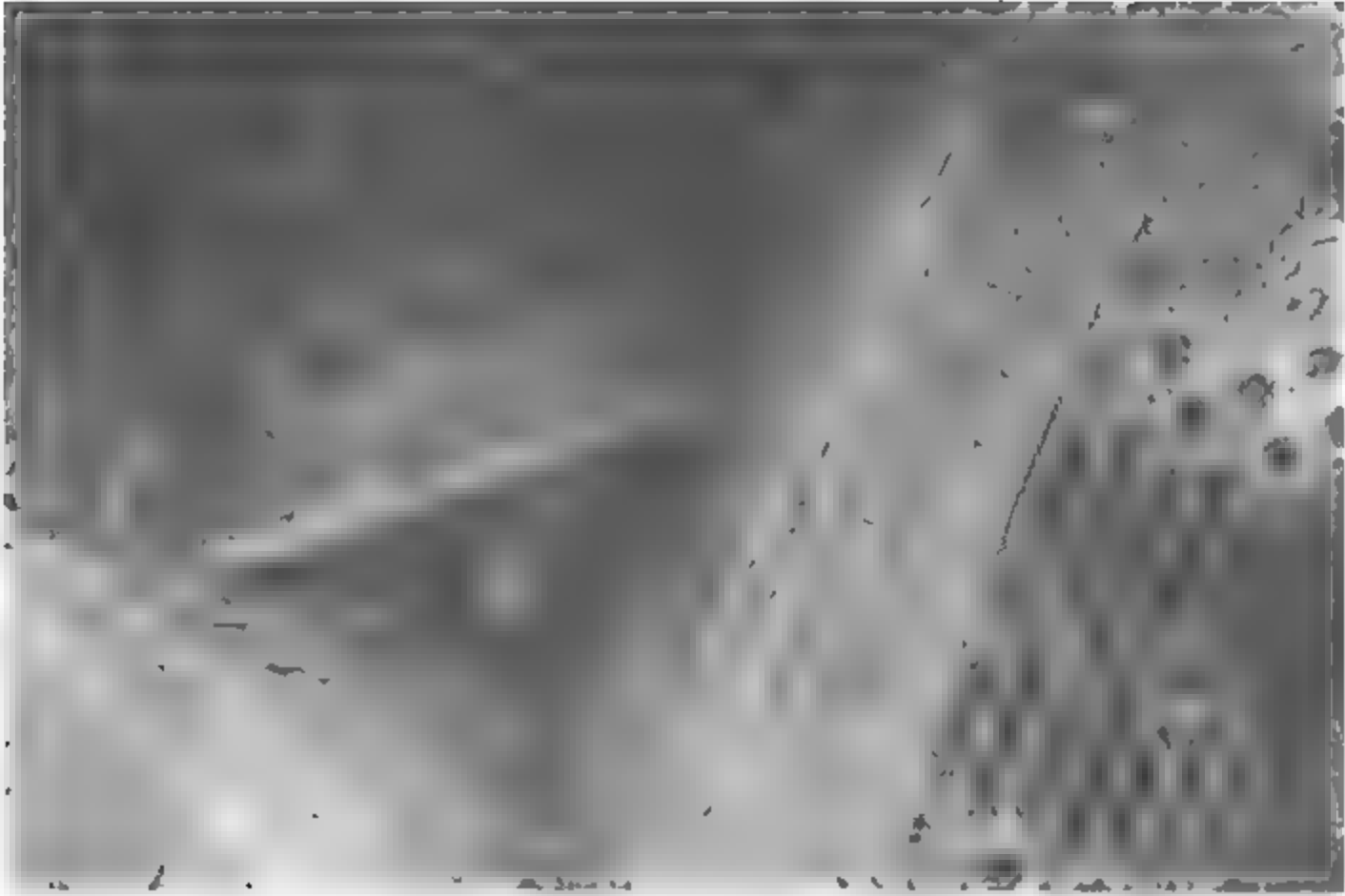
٢٢ - تيكالى (المكسيك) كنيسة سانتياجو الرسول (المخطط)



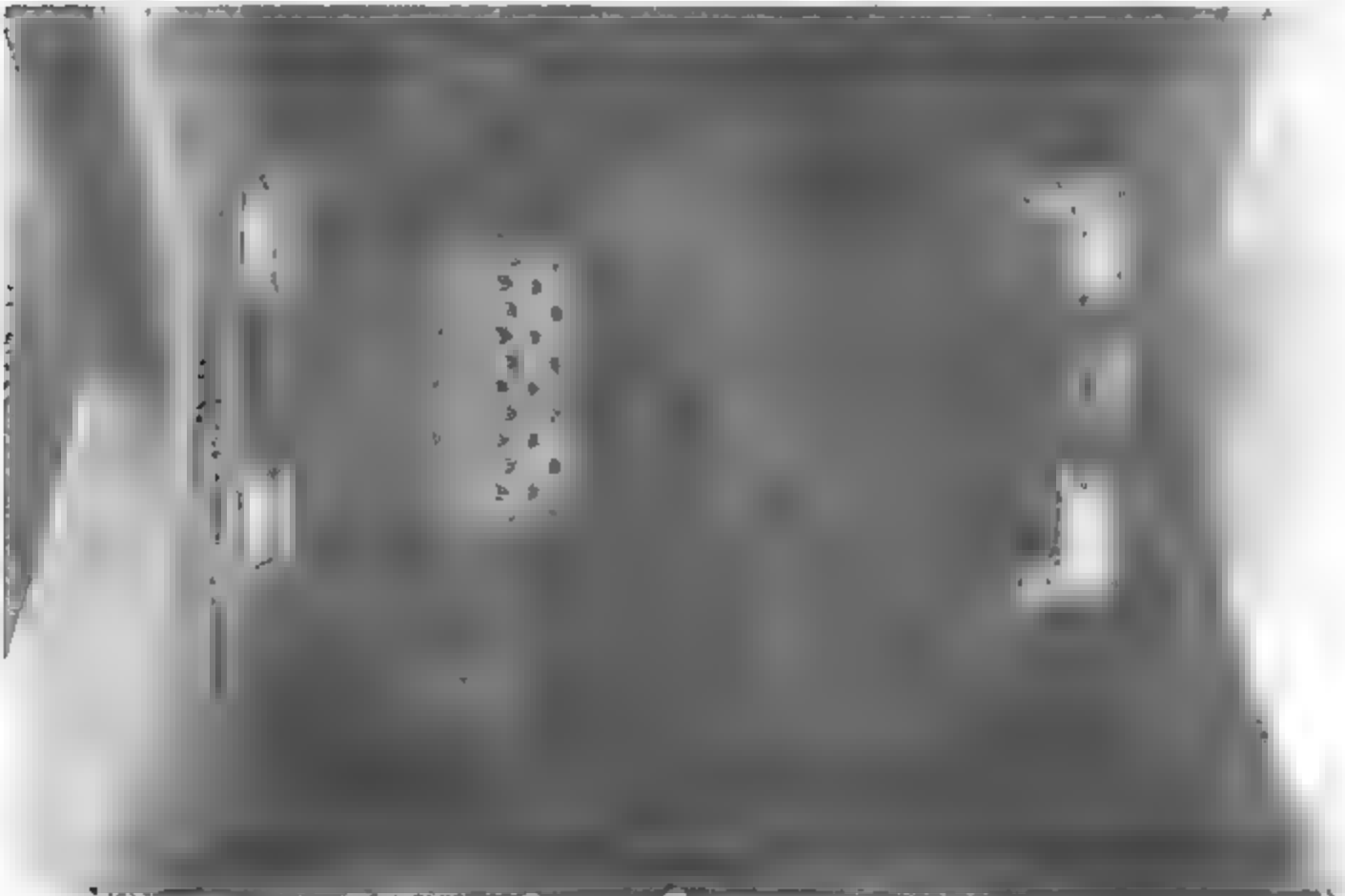
٢٢ - قرطاجنة حزر الهند العربية (كولومبيا) كنيسة ترينداد ، السقف



٢٤ - تونخا (كولومبيا) منزل الكاتب خوان دي بارجاس ، السقف



٢٥ - تفاصيل من منطقة التقاطع في كنيسة سان فرانسيسكو (كيتو) الاكوادور



٢٦ - سقف منطقة لتقاطع في كنيسة سانتو دومنغو - كيتو (الاكوادور)



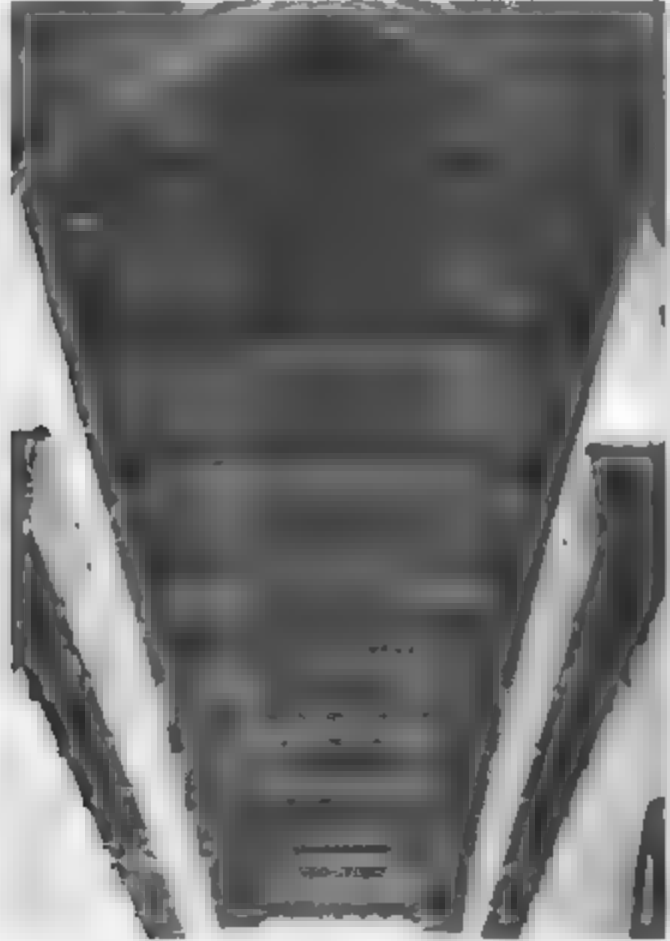
٢٧ كانينكونكا (بيرو) مضر خارجى لكنيسة دوكرينيرا ..



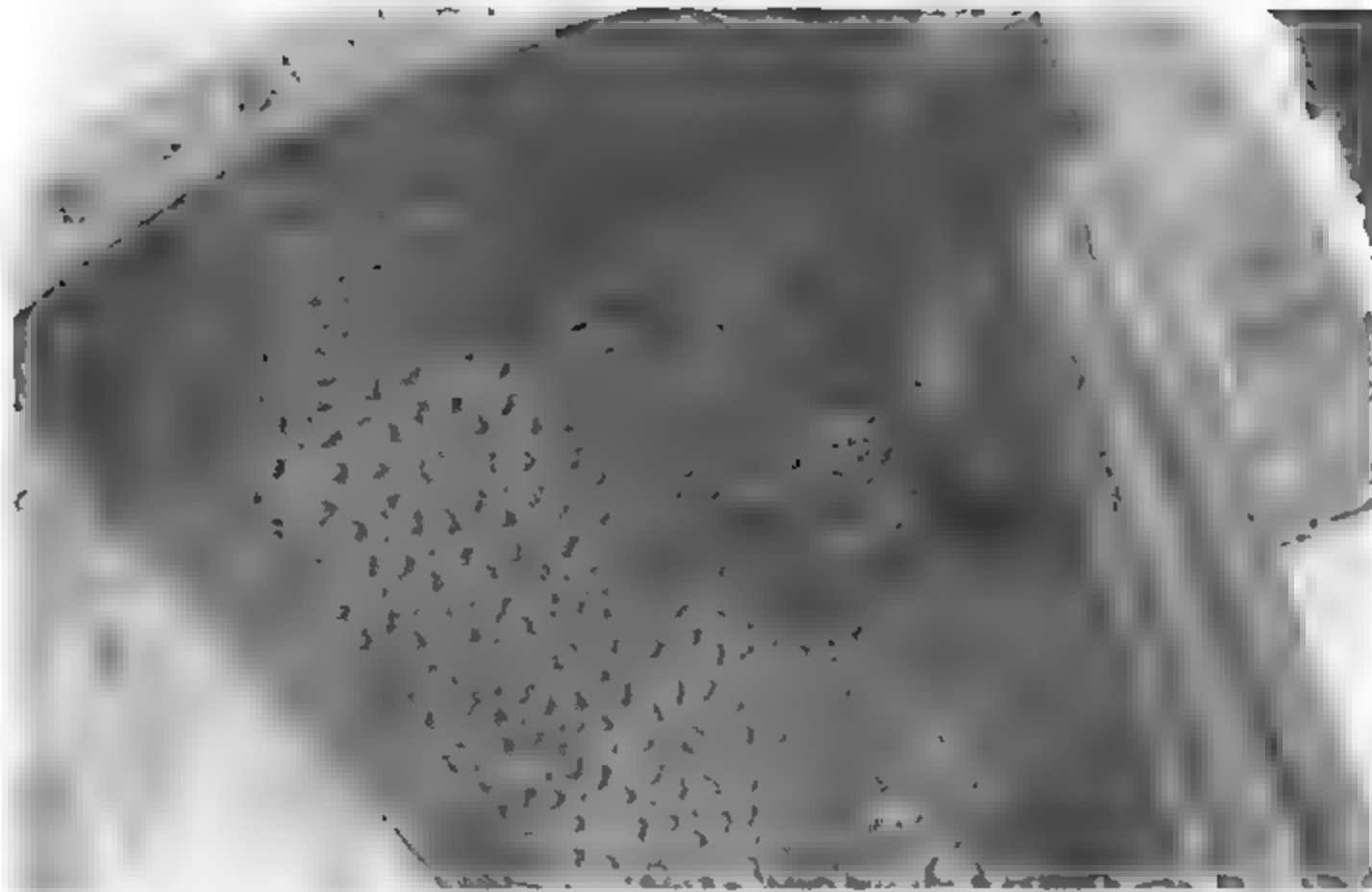
٢٨ - نلاكيسكالا (المكسيك) كنيسة سان فرانتيسكو ، سقف مقصورة الكهنة



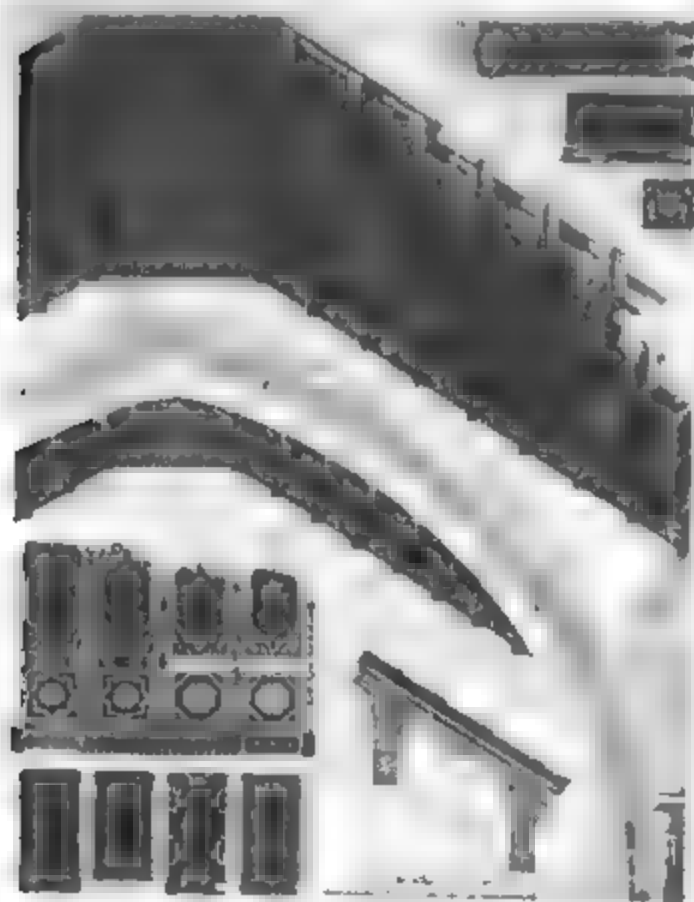
٢٩ - مقر الإقامة claustro بريد لاماجدالينا في انكابوتالكو (المكسيك)



٣٠ - سقف البلاطة في كاتدرائية ترويل (ترويل)



٣١ - سقف مقصورة الكهنة فى دير سانتا كلارا (إشبيلية)



٣٢ - رسم لسقف كنيسة دى لاسانجرى ، ليريا (بلنسية)



٣٣ - تاكورتى (جزر الكارى) كنيسة دير الاغسطيين . تفاصيل السقف



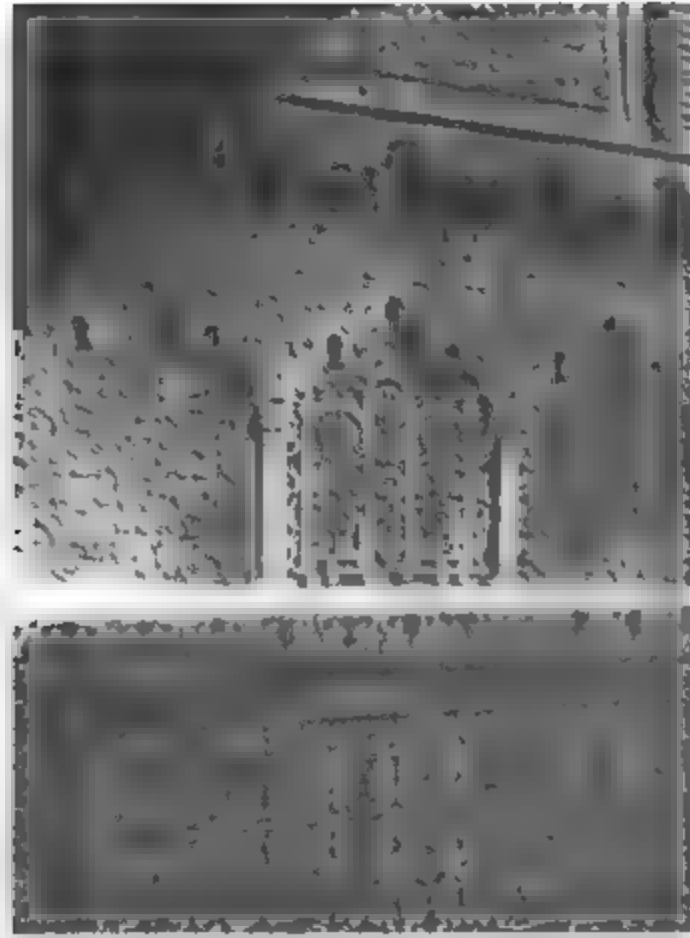
٣٤ - غرناطة . الحمراء ، سقف الغرفة الذهبية



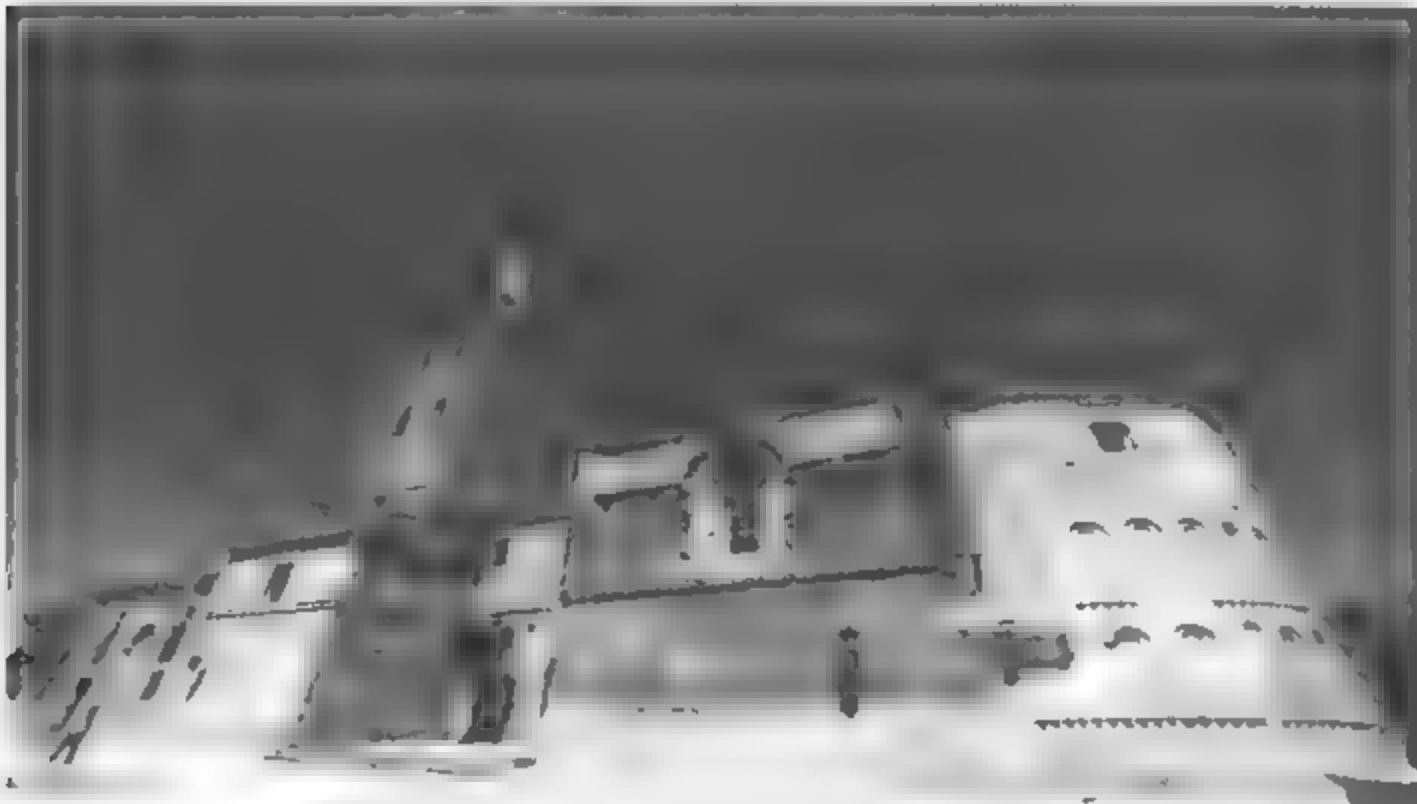
٣٥ - كامارما دي استروبلانس (مدريد) المذبح



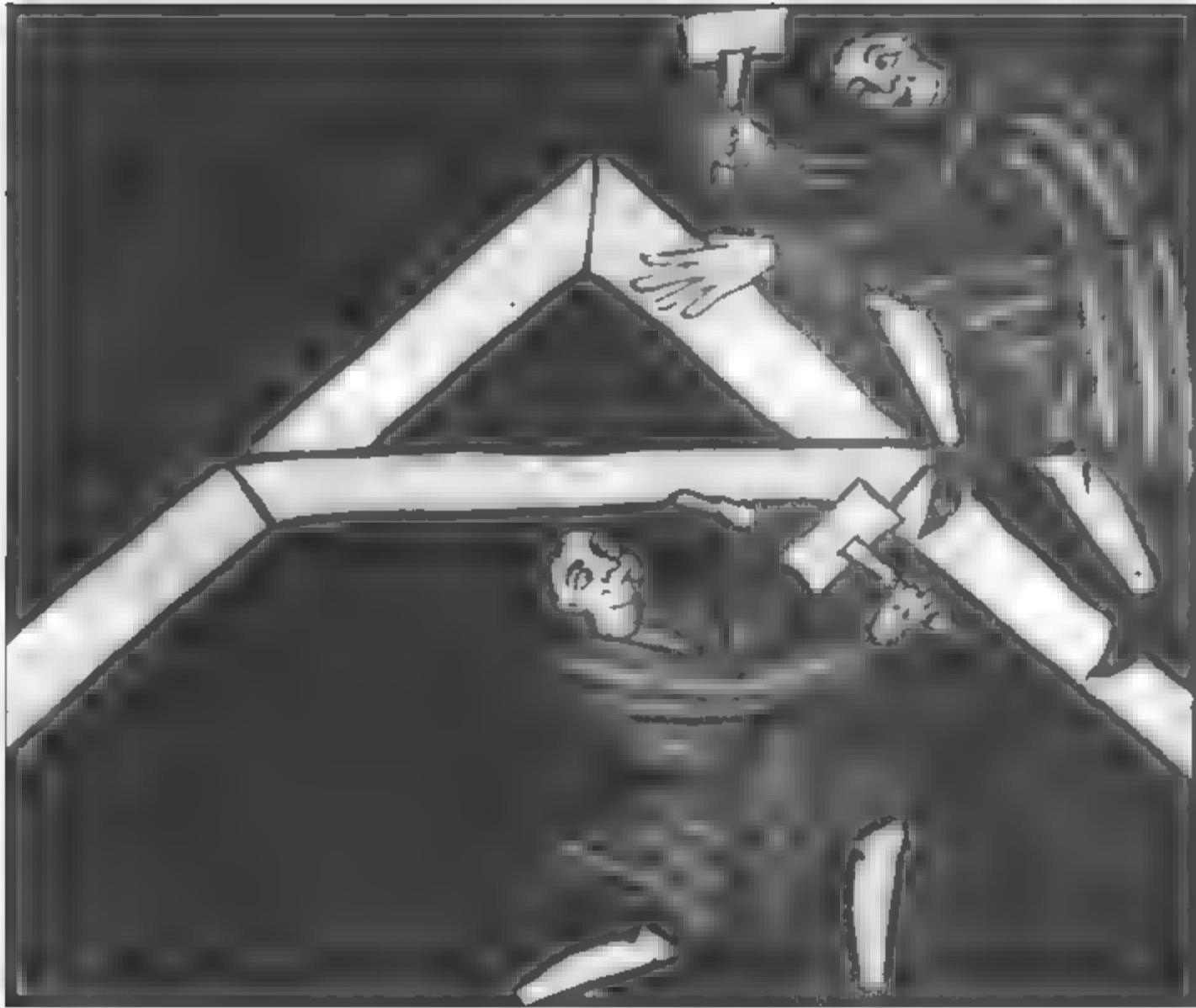
٣٦ - واجهة كنيسة سانتاكتالينا (إشبيلية)



٢٧ - وزارة صالة العدل فى القصور الملكية (إشبيلية)



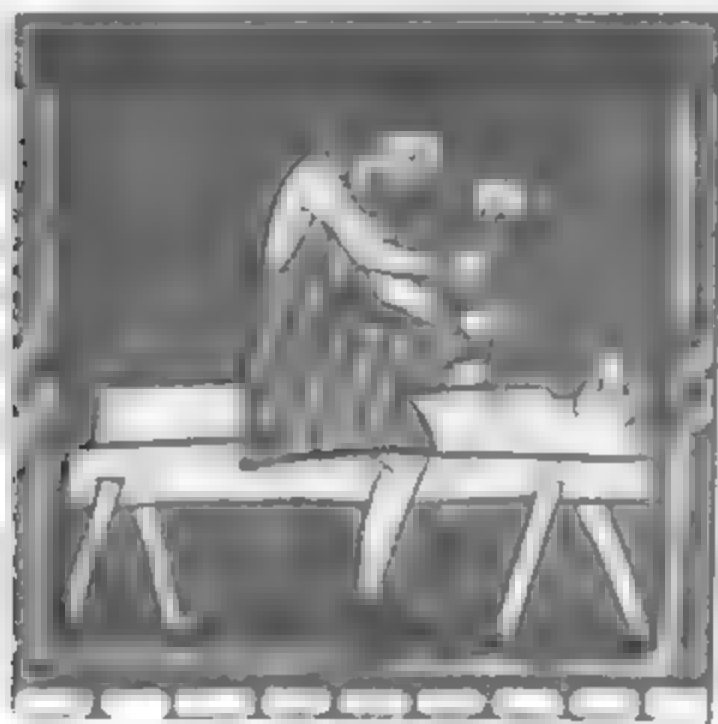
٢٨ - مادريجال دى لاس التاس تورس (ابيلا) كنيسة سان نيكولاس منظر خارجى



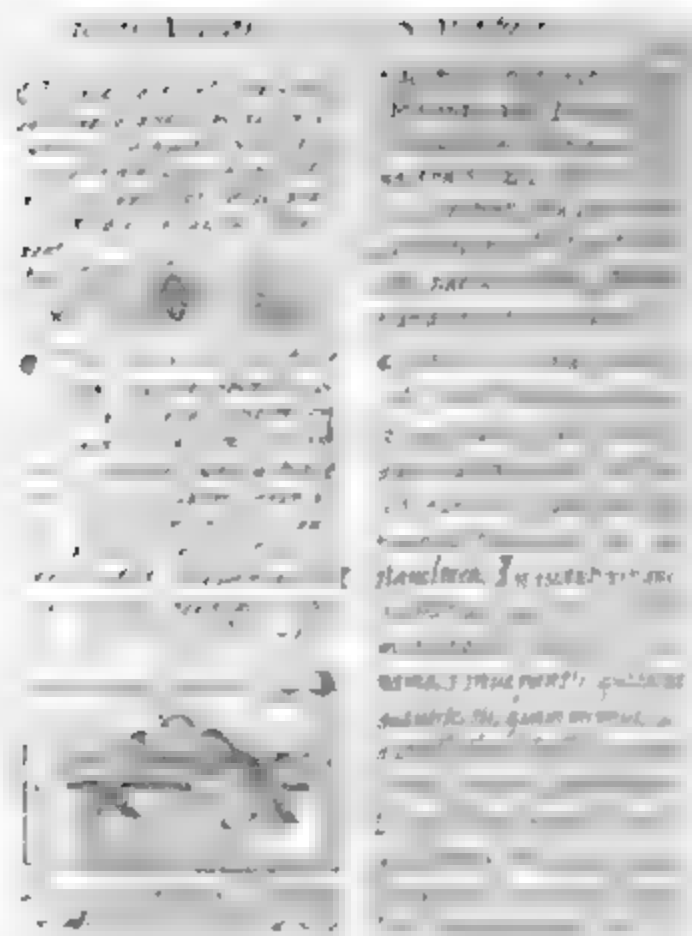
٢٩ - تفاصيل في سقف كاتدرائية ترويل : تمثيل عملية بناء سقف خشبي



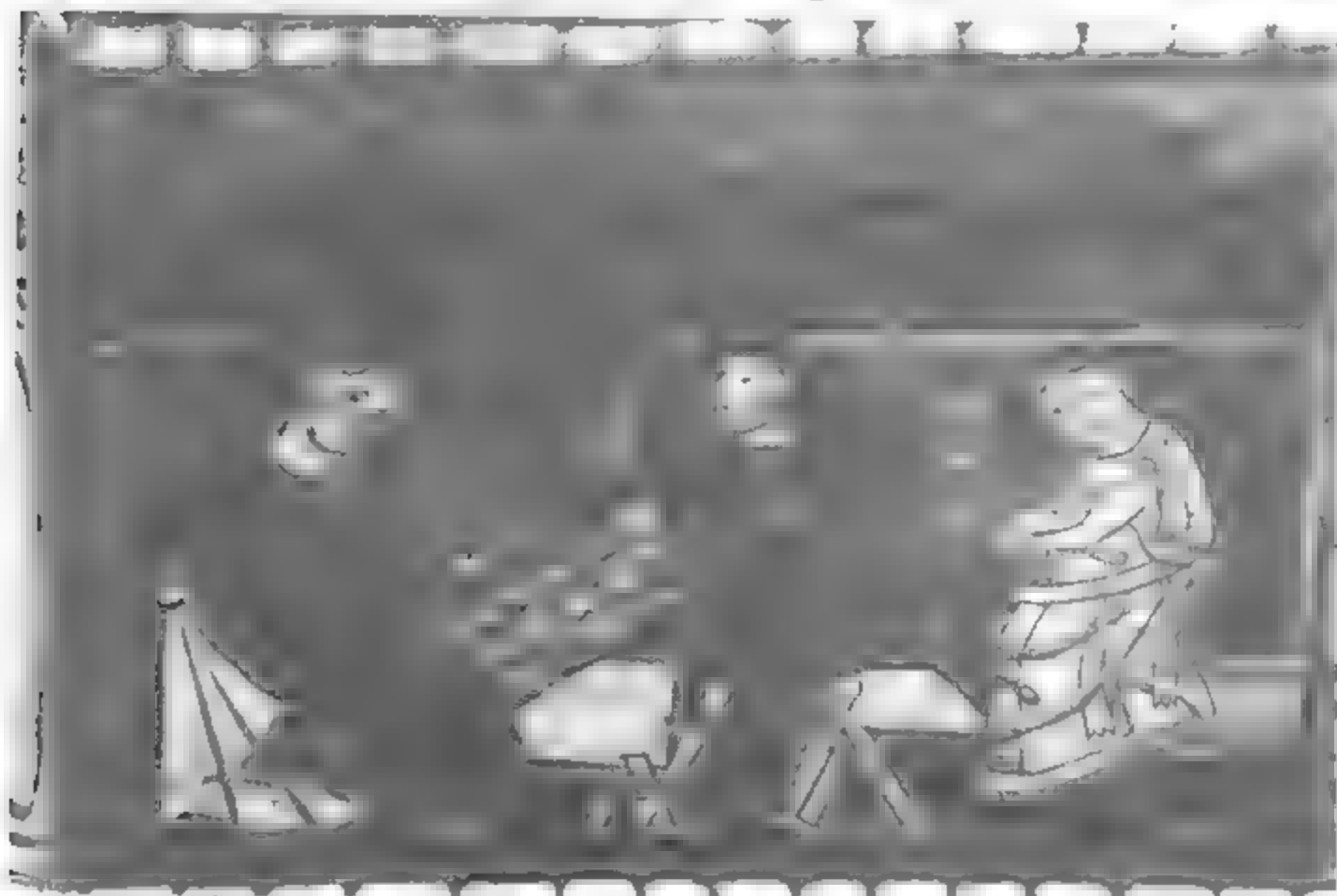
٤٠ - تفاصيل في سقف كاتدرائية تروير نجار يقوم بإعداد كمره



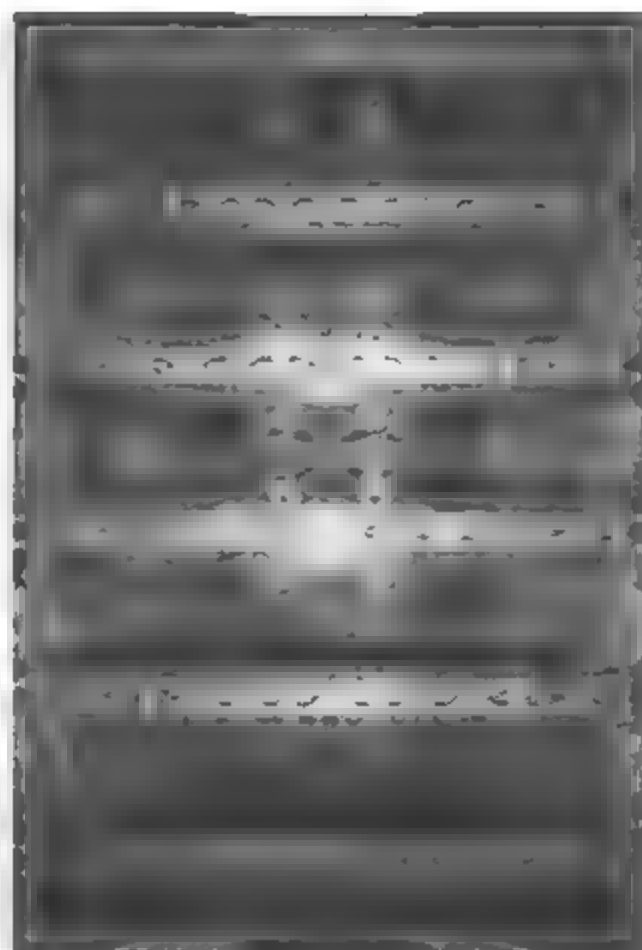
٤١ - تفاصيل في سقف كاتدرائية تروير : نجار يقوم بإعداد كانه



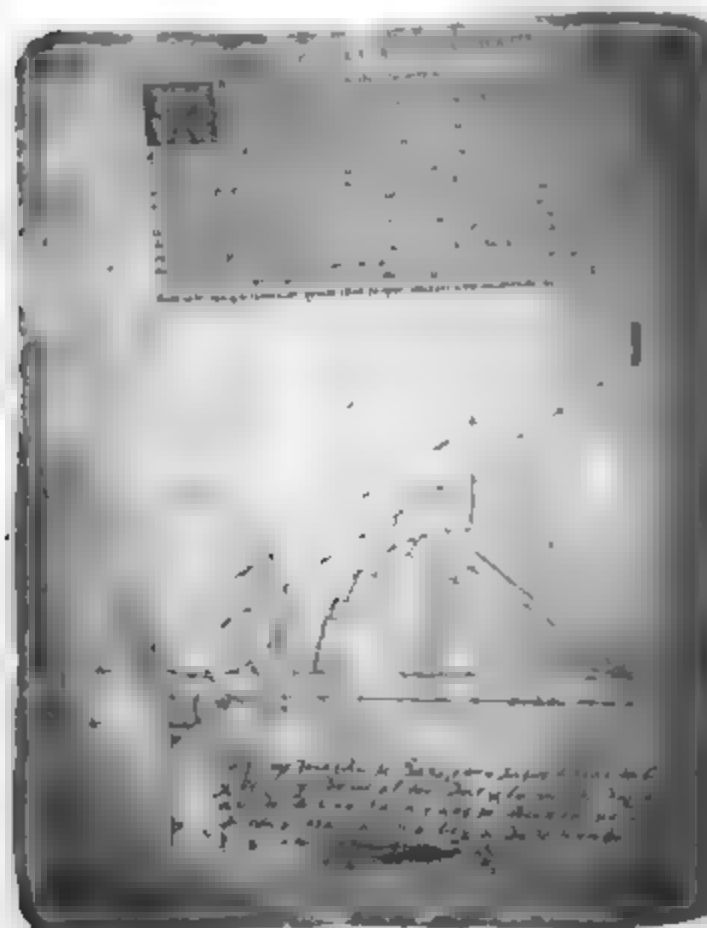
٤٢ كذب الأصول لهورسي . الكتاب العاشر ص ٥٩ تمثل لنجر يقوم بعمه



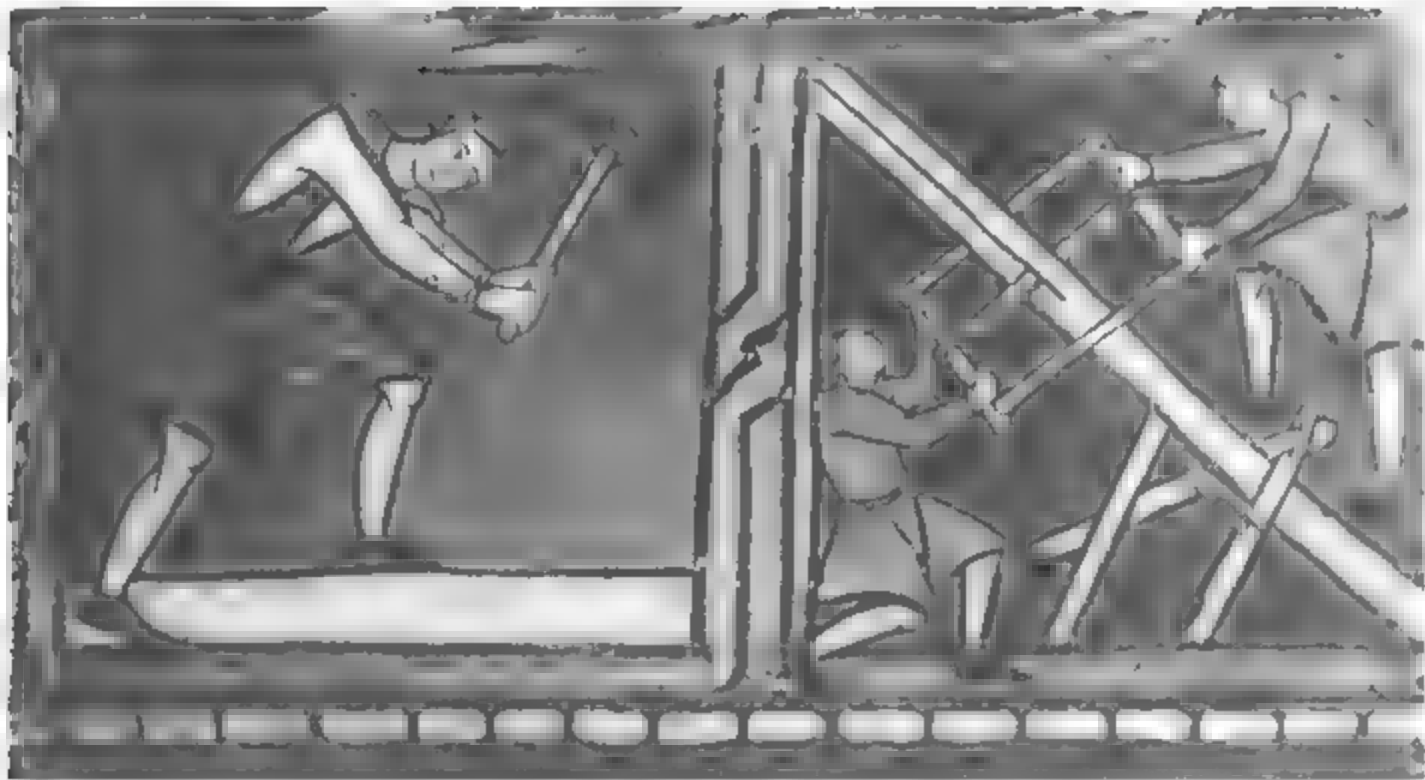
٤٣ تفاصيل في سقف كاتدرائية تروين تمثل لسقشين وهم يؤدون عملهم



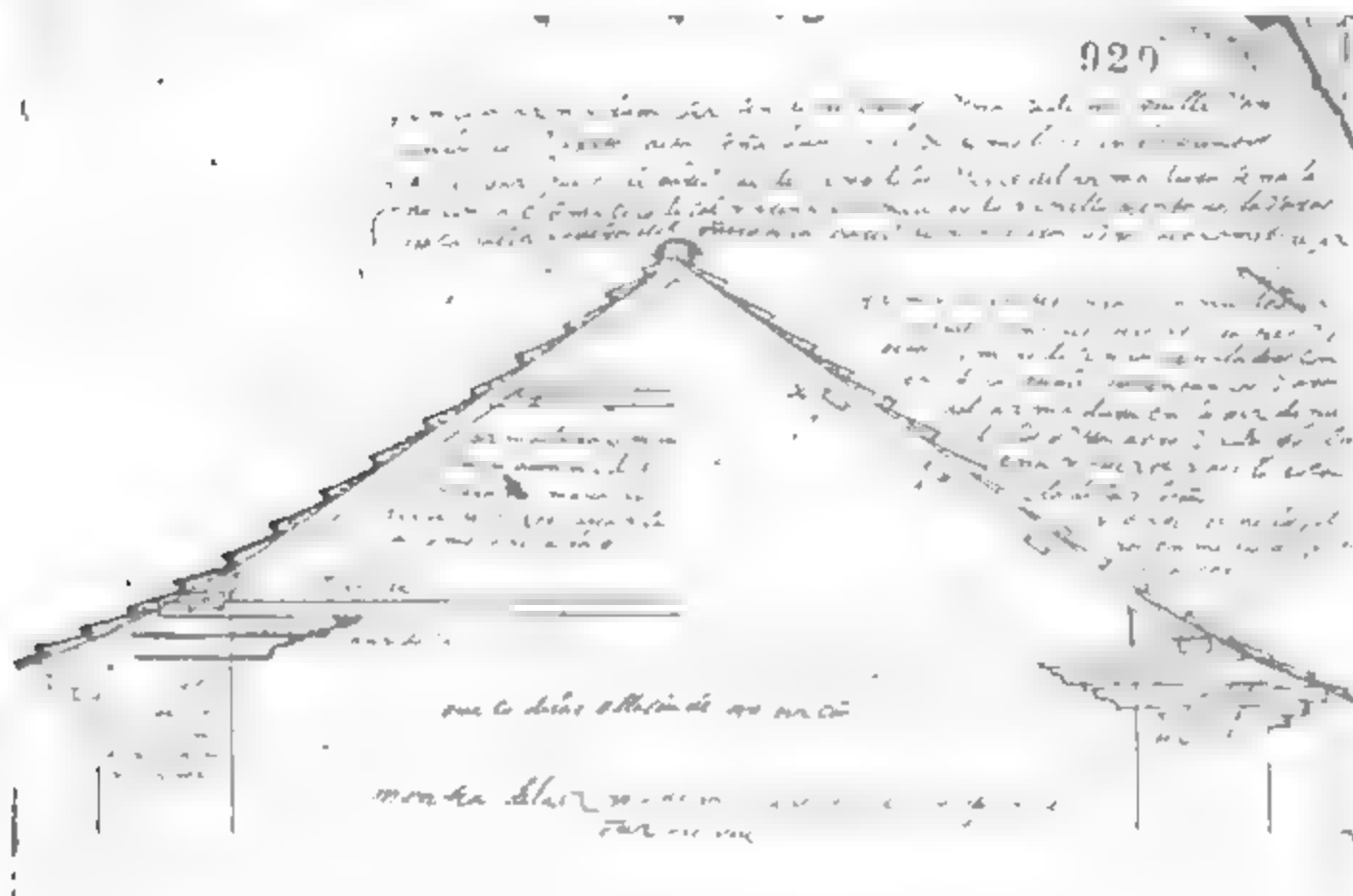
٤٤ - سقف كنيسة دير سانتا باولا (إشبيلية)



٤٥ - كتاب سيرليو : رسم وعليه تعليق لسباستيان دابيللا

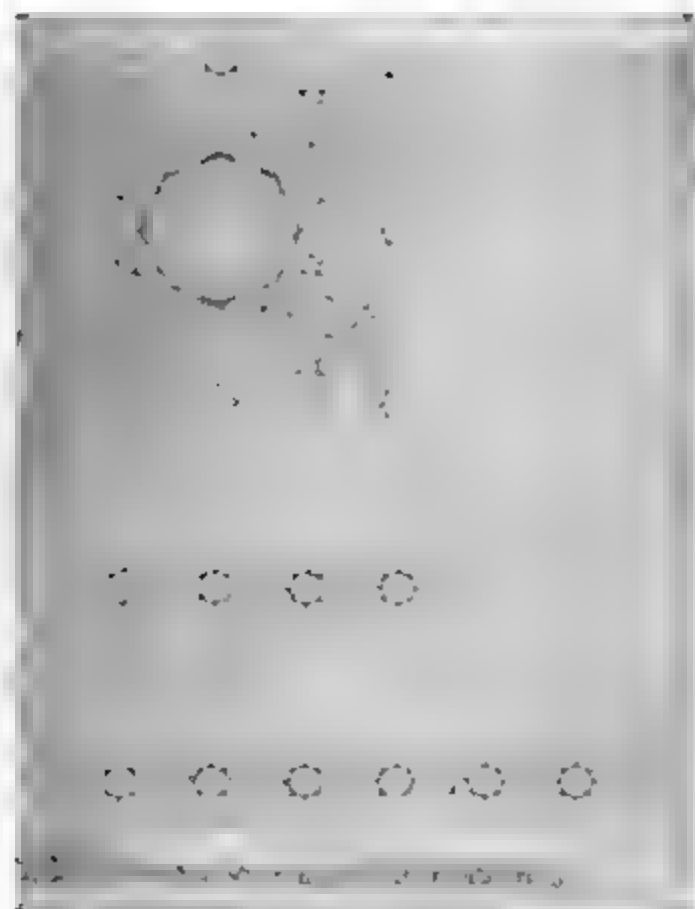


٤٦ تفاصيل فى سقف كاتدرائية ترويل أعمال نجارة على قدم وساق

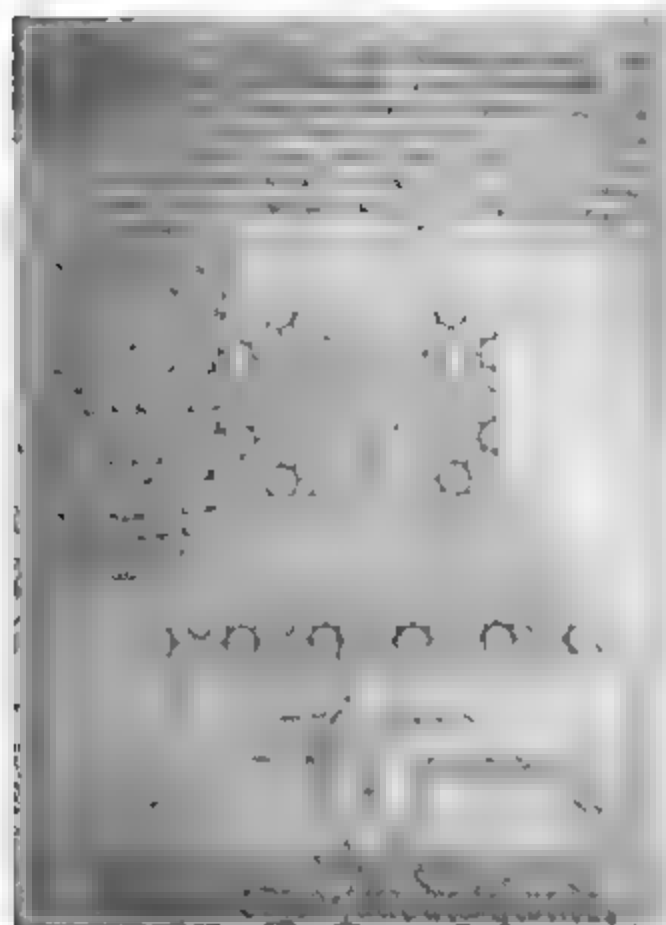


٤٧ نورمكى (كولومبيا) كيفية إقامة سقف جمالوسى على يد الجار اليندرو ميسورادرو

١٦١٩م



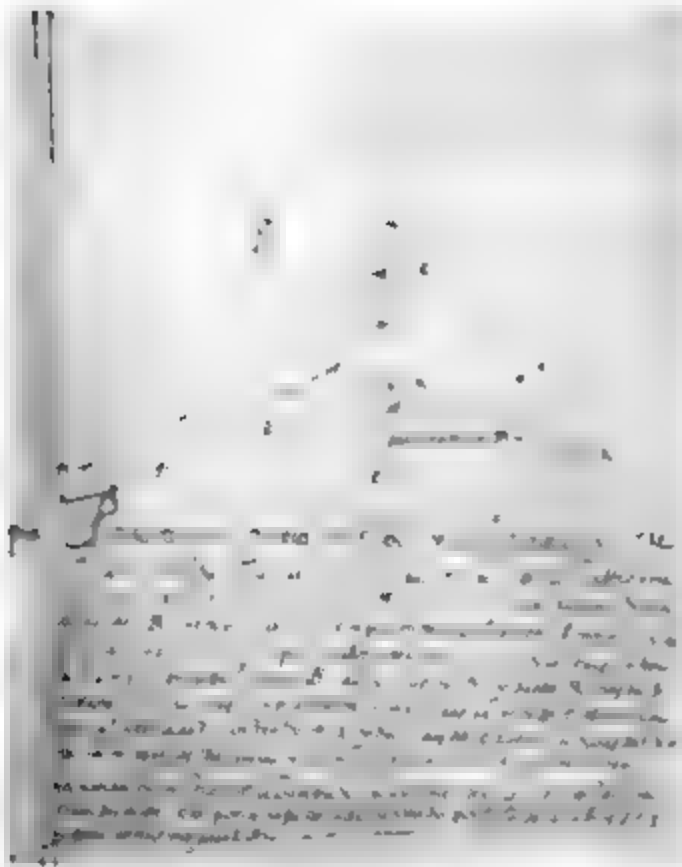
٤٨ - ديجو لوپث دى اريناس : كتاب النجارة ، ورقة ٢١٠



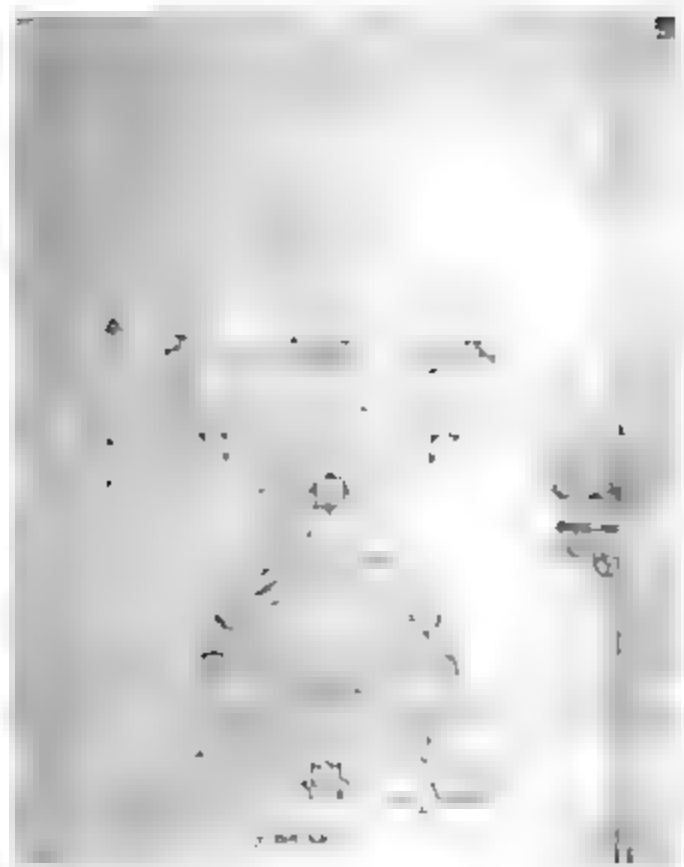
٥٠ - ديجو لوپث دى اريناس : كتاب النجارة ، ورقة ٧٨



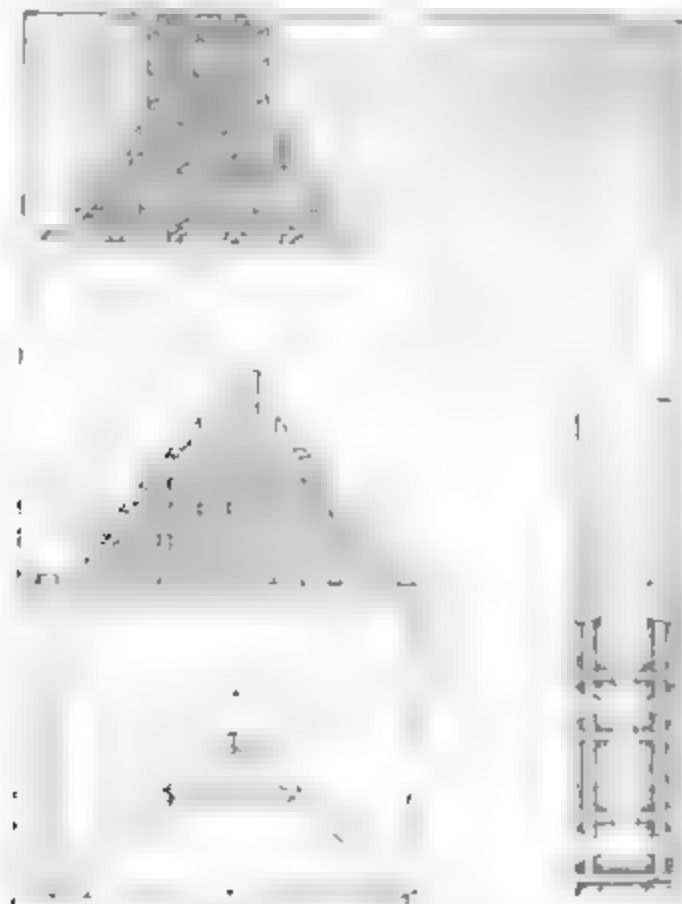
٤٩ - ديجو لوپث دى اريناس : كتاب النجارة ، ورقة ٢٣٩



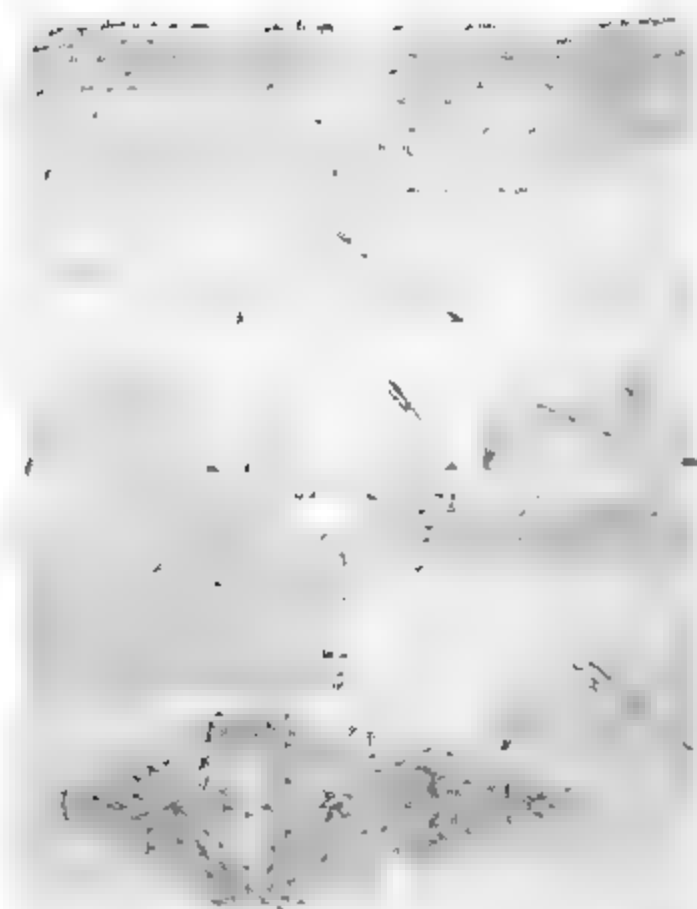
۵۲ - ديجو لويث دى اريناس : كتاب
النجارة ، ورقة ۱۰ ۷



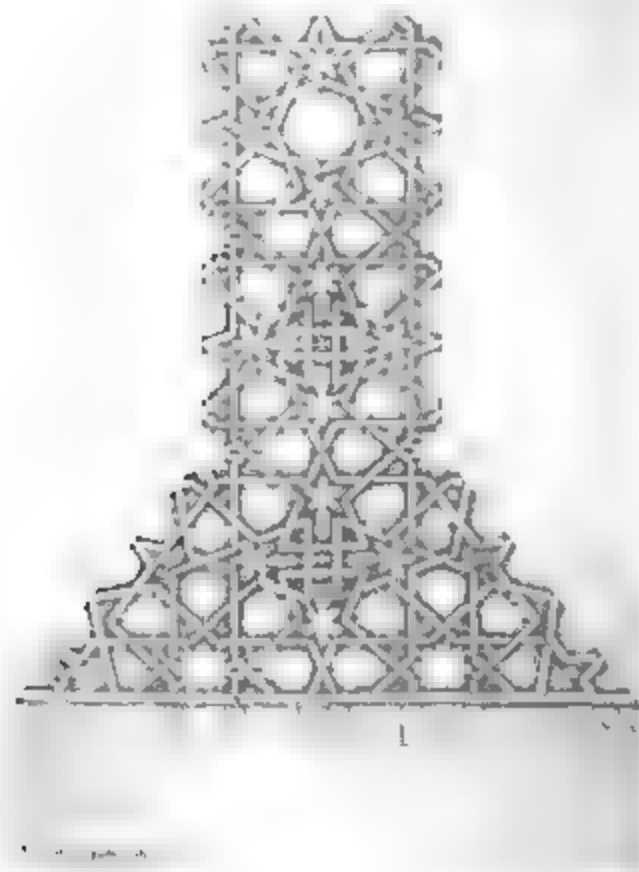
۵۱ - ديجو لويث دى اريناس : كتاب
النجارة ، ورقة ۲۹ ۲



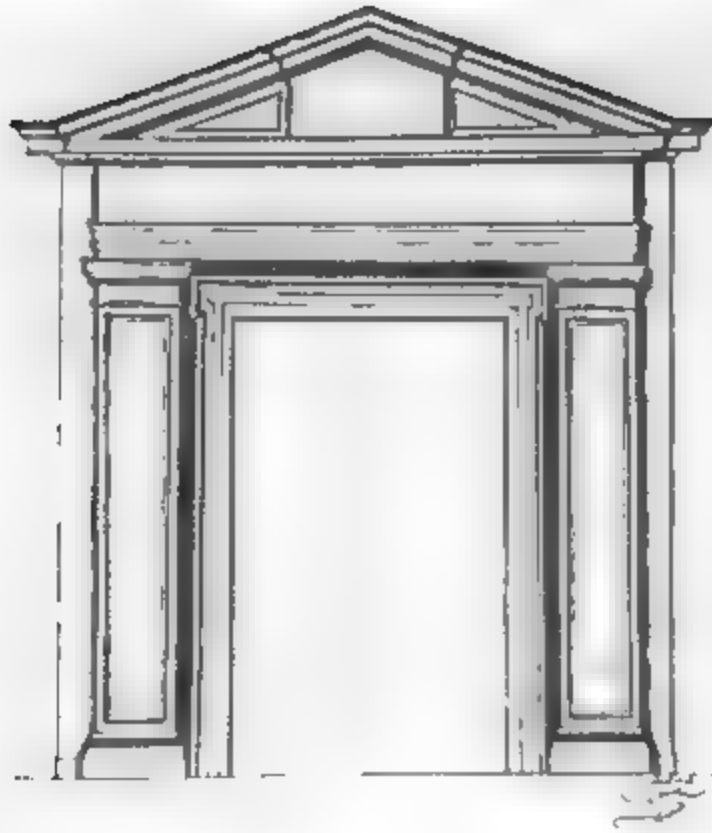
۵۳ - فرى اندرس دى سان ميغل . الكتاب رسم رقم XLV111



۵۴ - فرای اندرس دی سان میجل . الكتاب رسم رقم XL1X



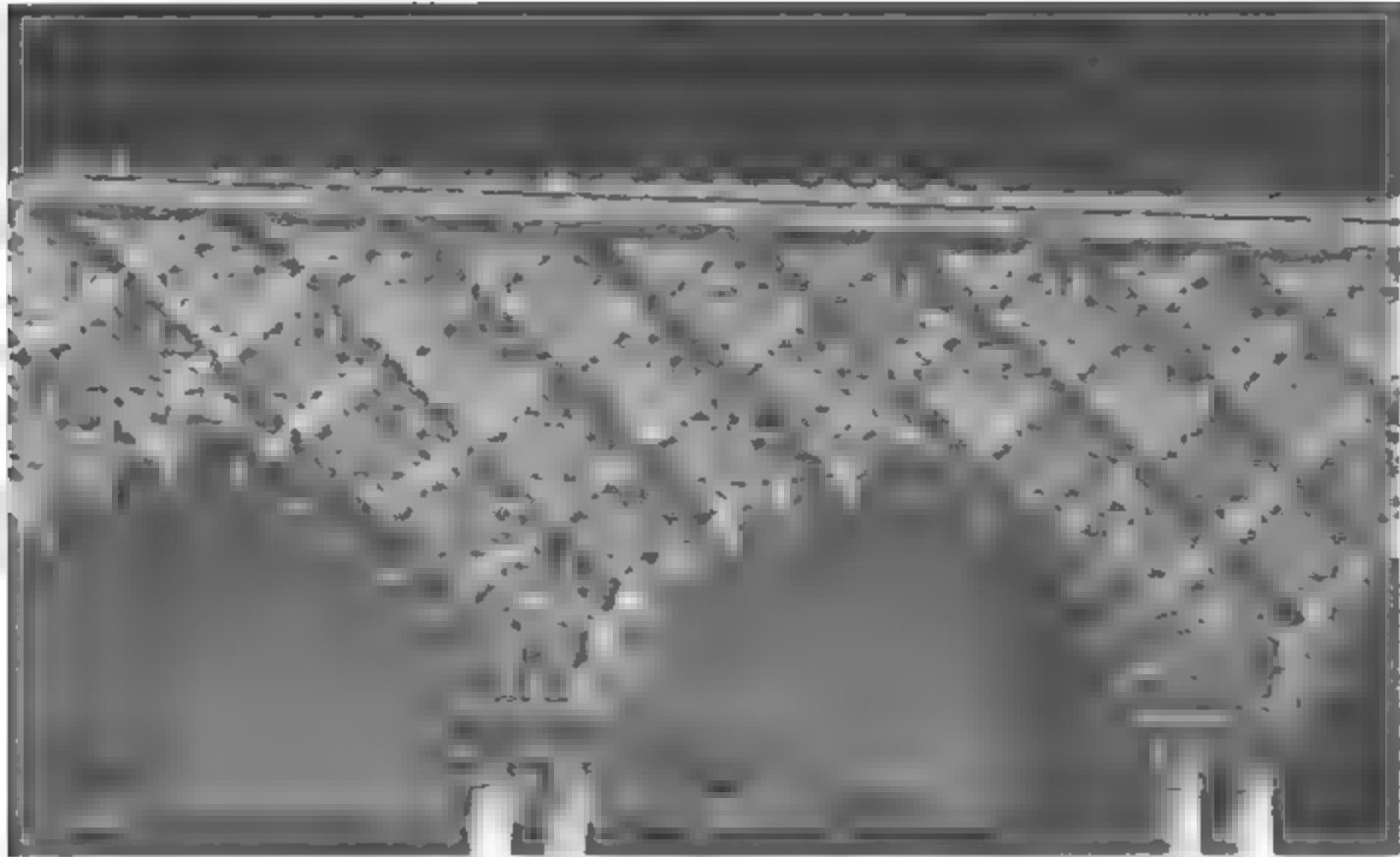
۵۵ - فرای اندرس دی سان میجل . الكتاب رسم رقم L1



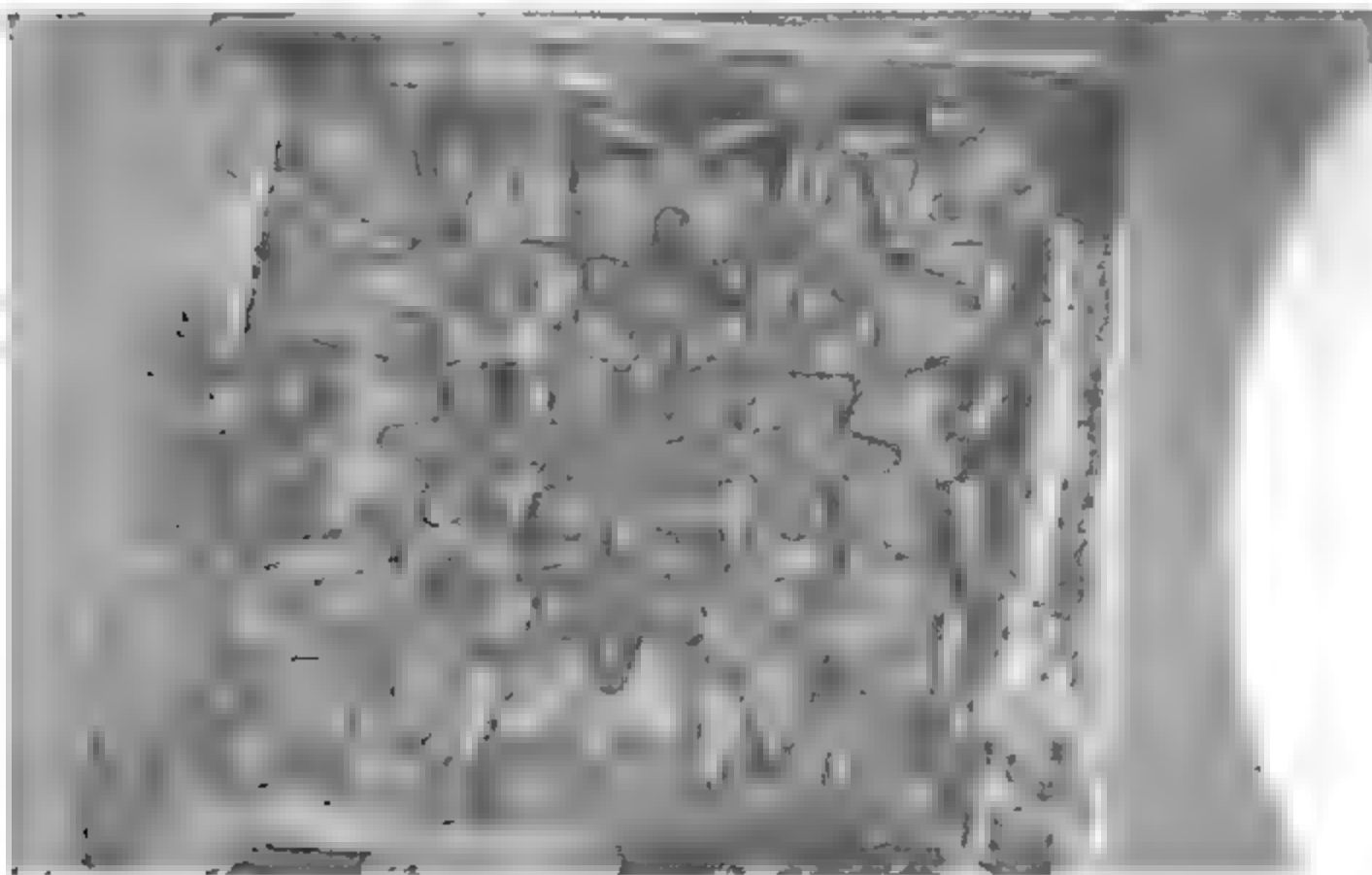
۵۶ - فرای اندرس دی سان میجل . الکتاب رسم رقم LXV11



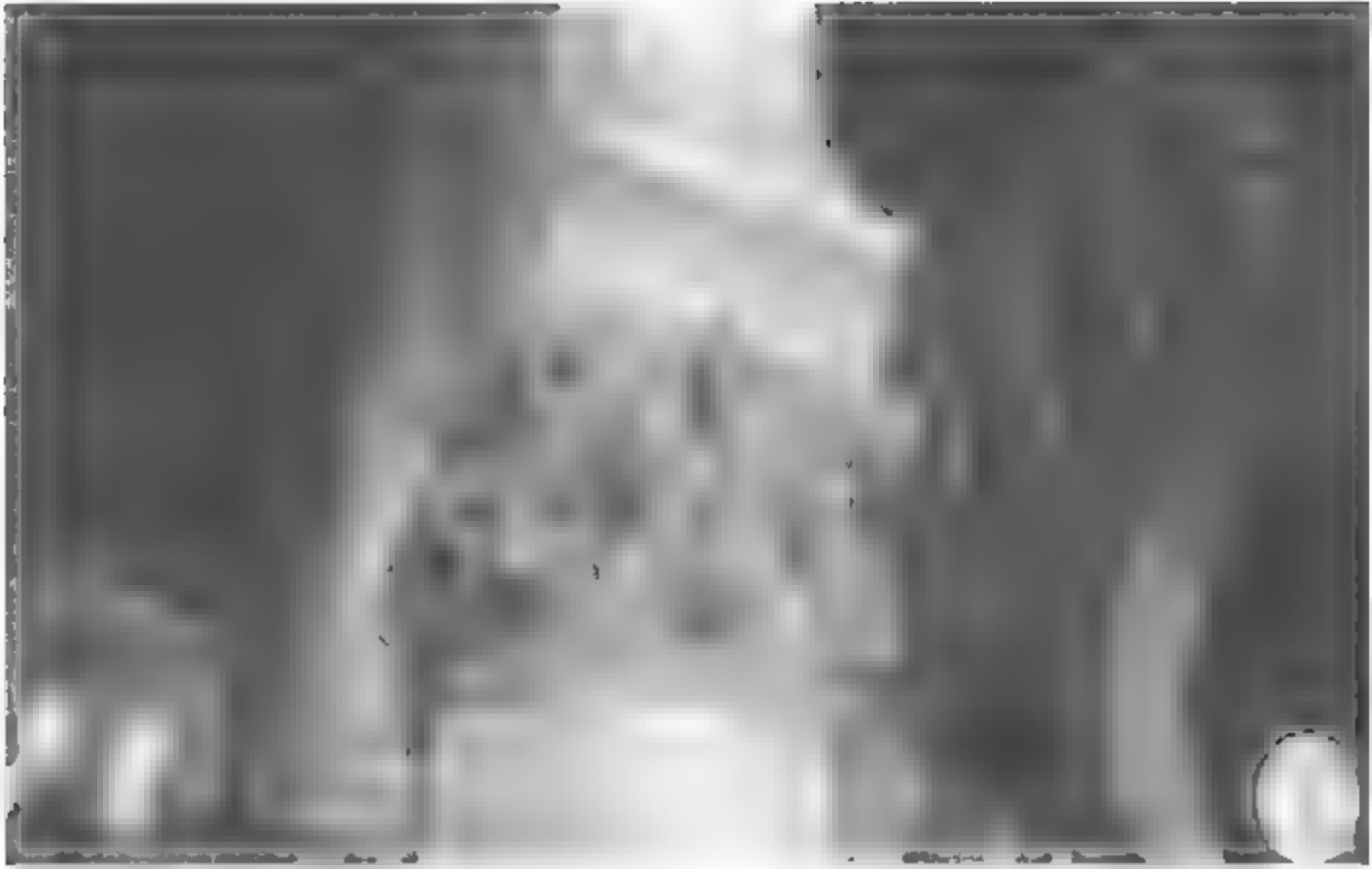
۵۷ - أوييدا (جيان) بوابة دل لوسال



٥٨ - صحن الوصيفات ، القصور الملكية (إشبيلية)



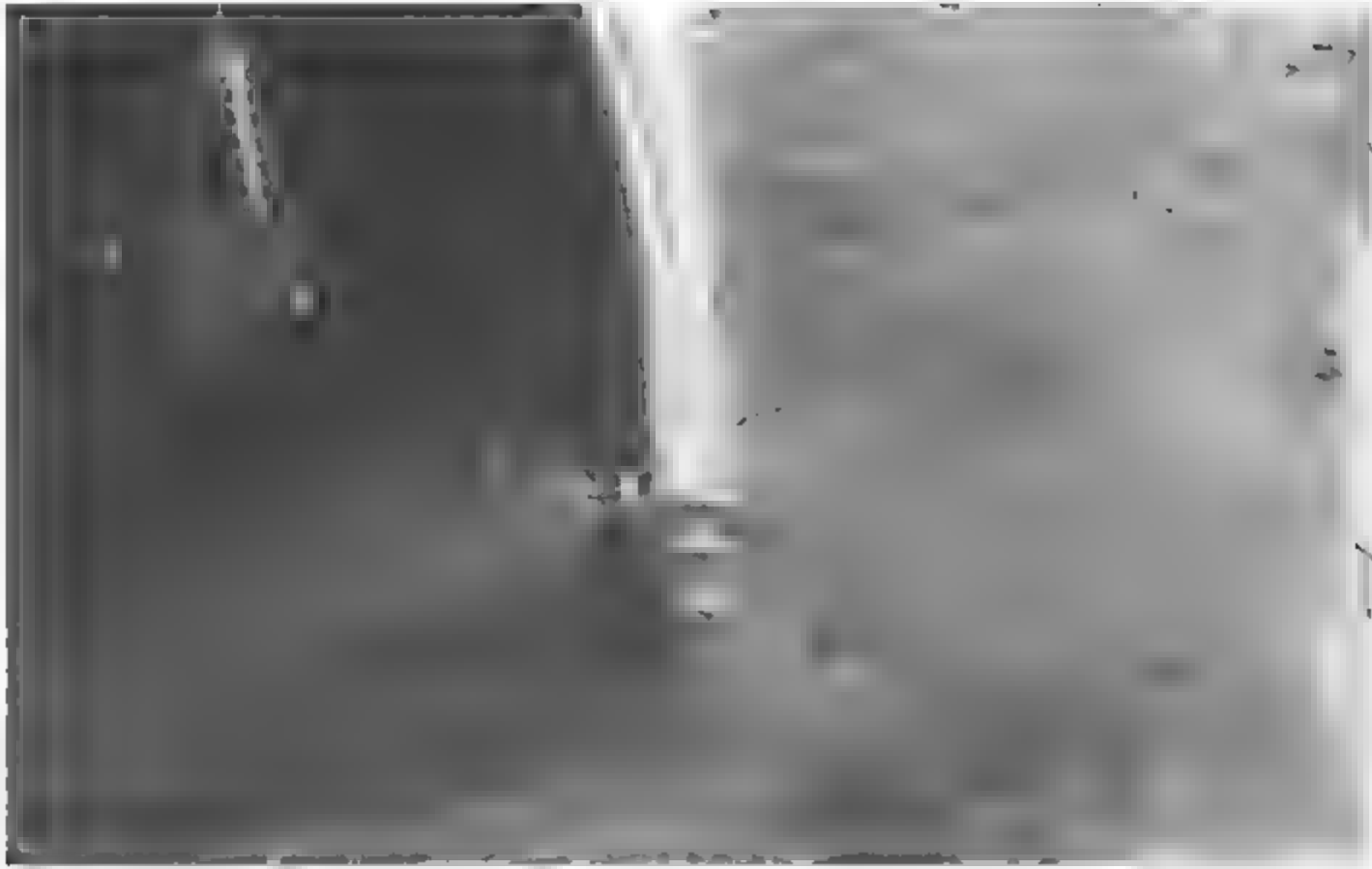
٥٩ - طليطلة : كنيسة سان اندرس : قبة أحد المصليات



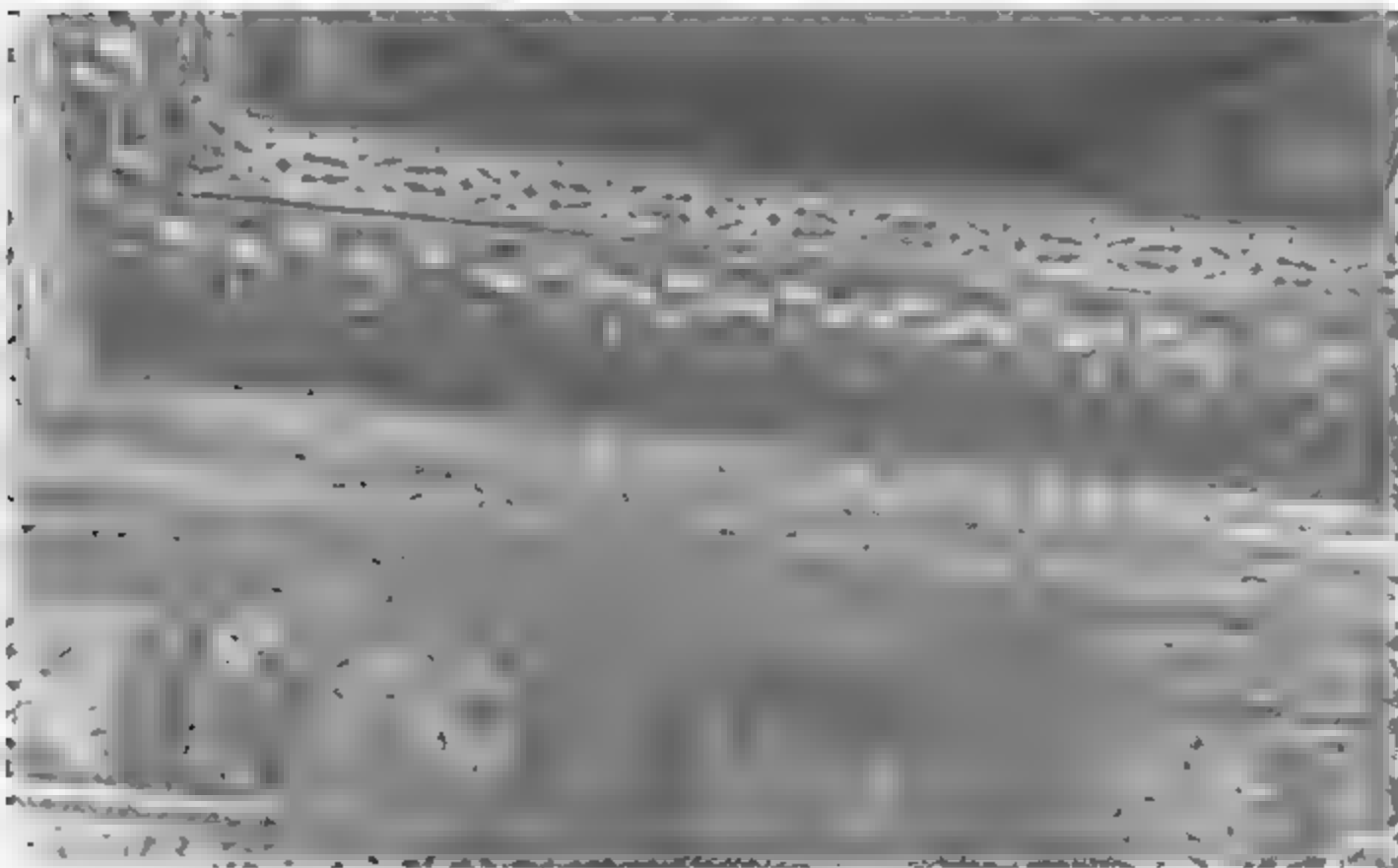
٦٠ - صايضة معد سانتا ماري لابلانكا تفاصيل أحد تيجان الأعمدة



٦١ - قرطبة : المعبد اليهودي : تفاصيل في بعض الجدران



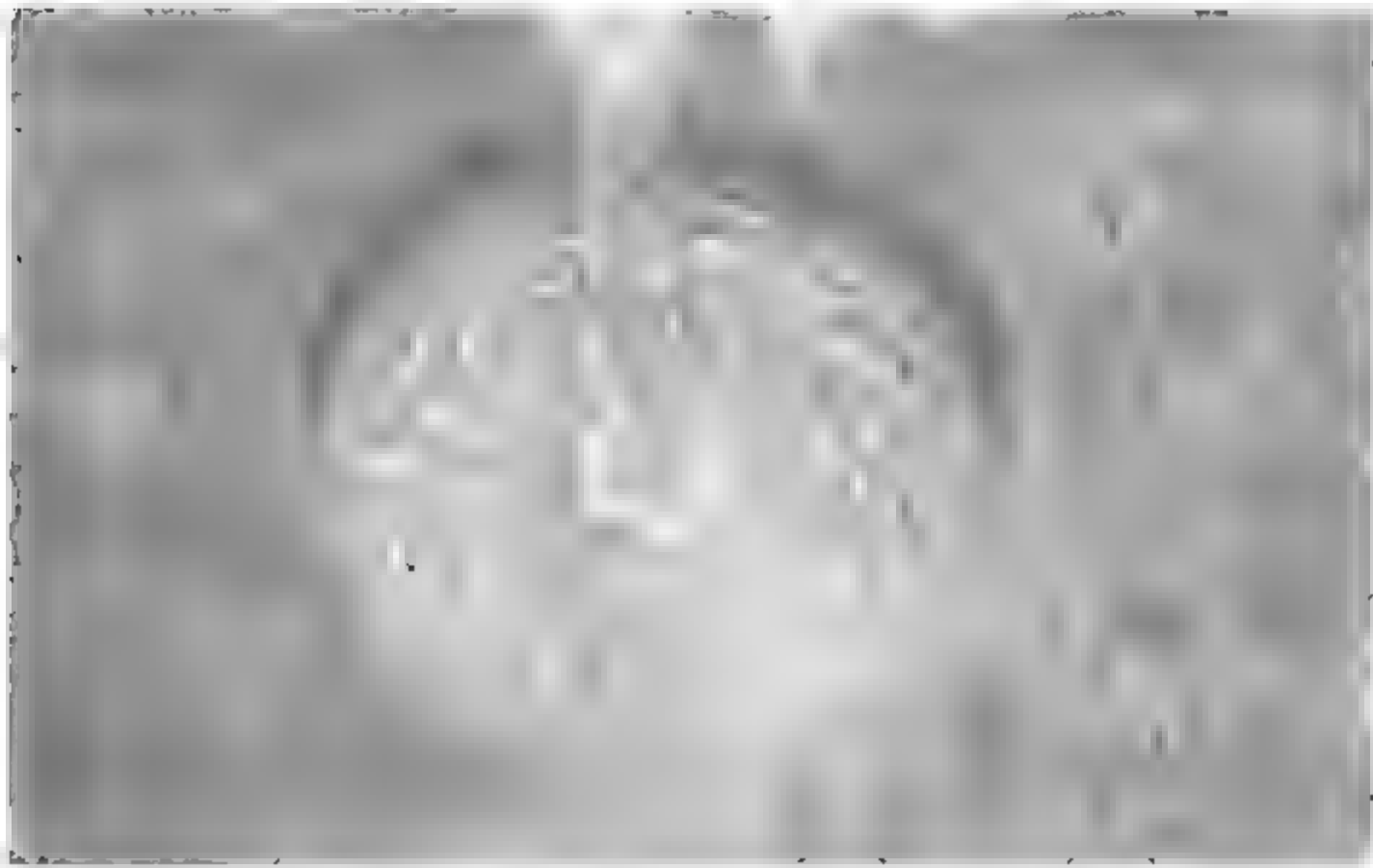
٦٢ - تورالبادى ريونا (سرقسطة) كيسة سار فيلكس ، تفاصيل في دهانات الجدران



٦٣ - تفاصيل في صالون سوليو بقصر شيقوبية



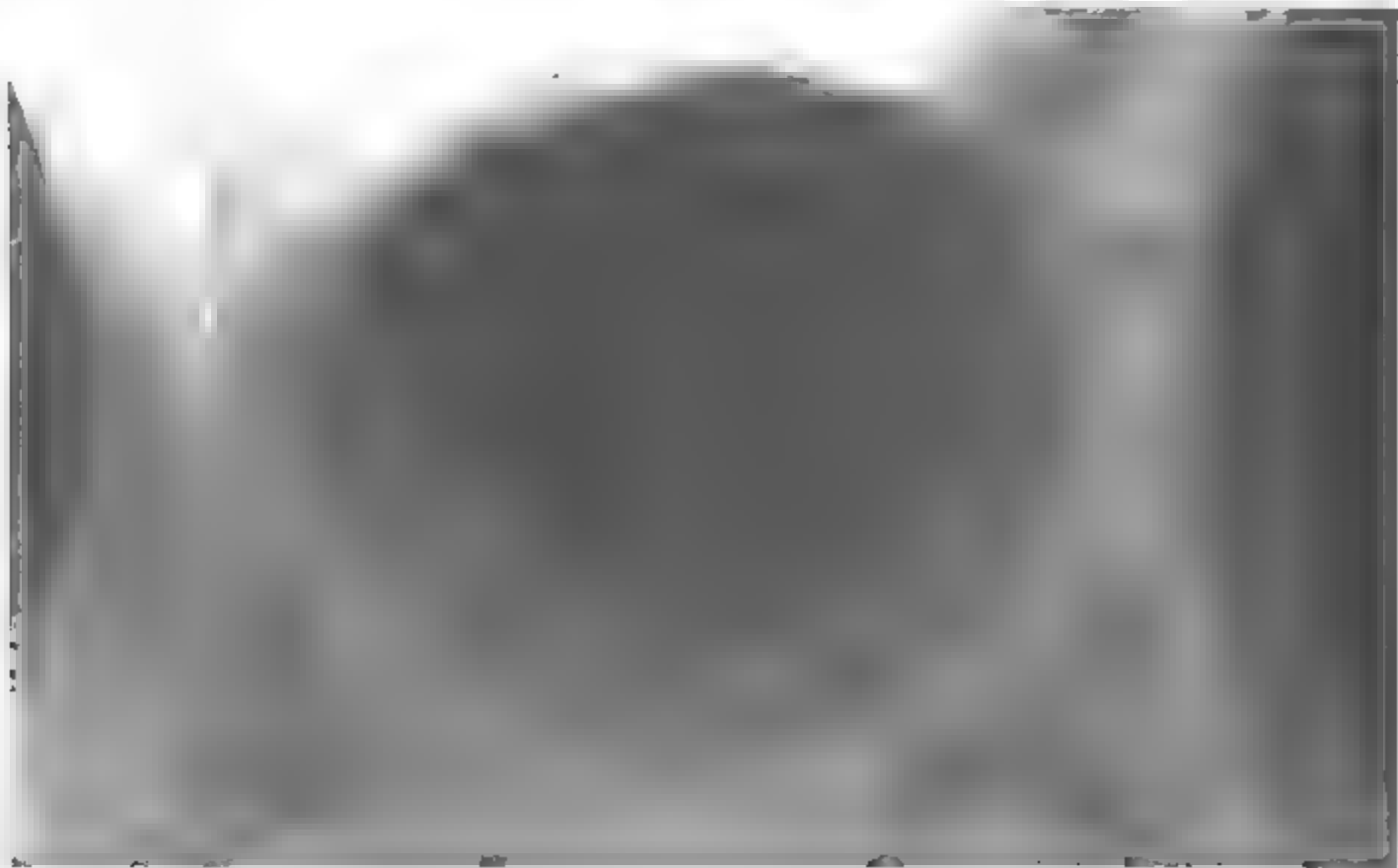
٦٤ شيفوية لعصر تفاصيل مرسومة في صالة الأسحة



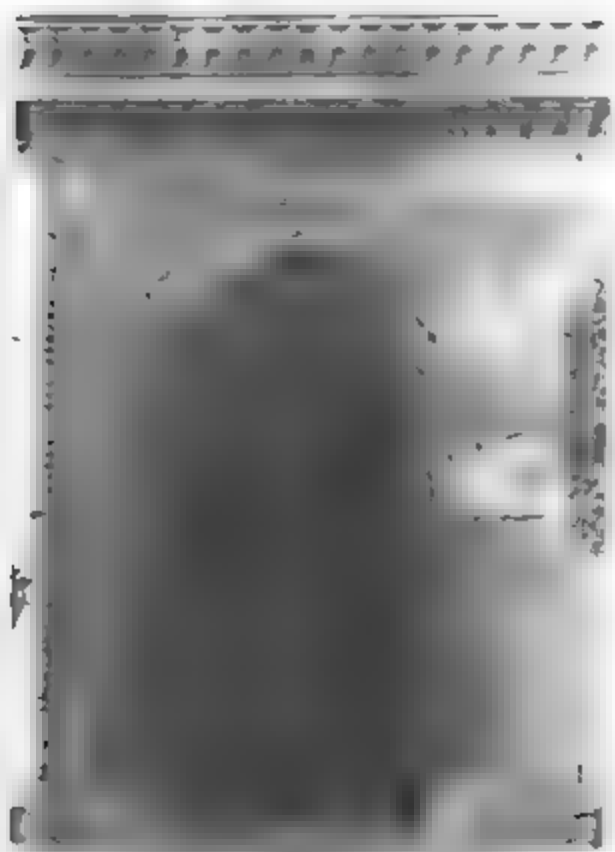
٦٥ شيربيراى لاكانيا (سرقة) كنيسة سانتا تولا (تفاصيل)



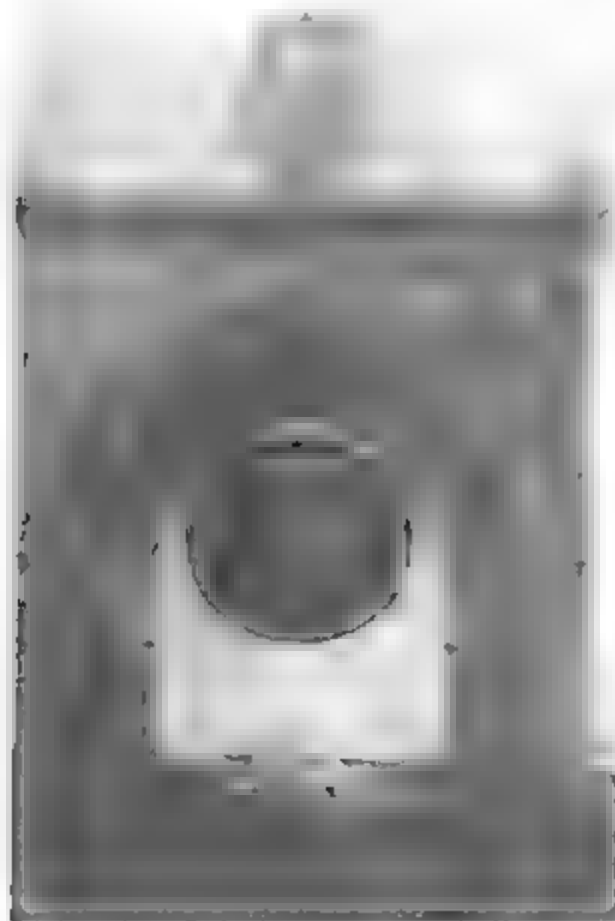
٦٦ - تفاصيل فى واجهة دير سان ايسيدورو دل كامو ، سانتبونثى (إشبيلية)



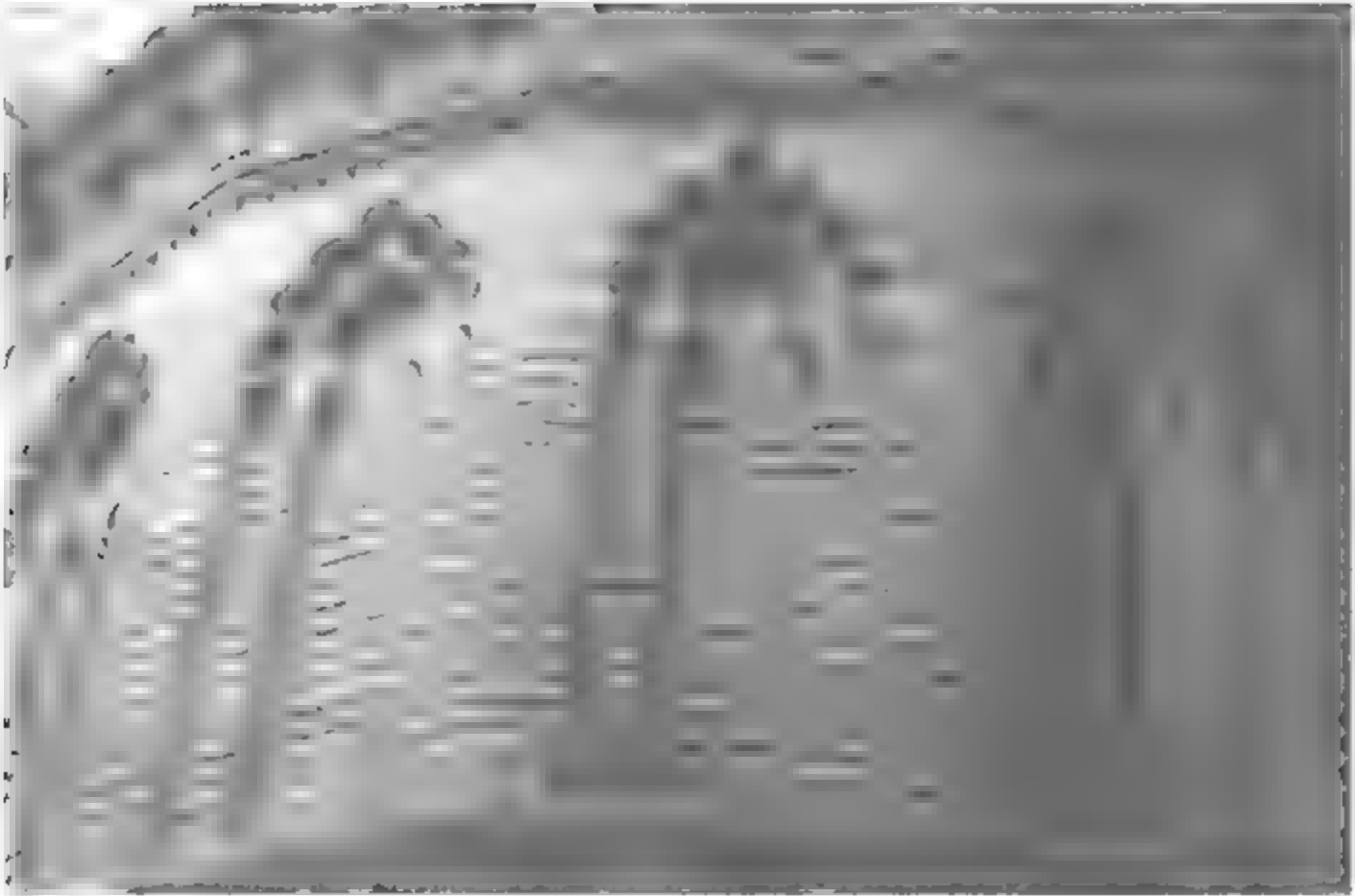
٦٧ - ليدنجا (إشبيلية) كنيسة فويسترا سنيورا دى لا اوليا القبة



٦٨ - اسما القصر (إشبيلية) : واجهة كنيسة سان بايلو



٦٩ - واجهة كنيسة سانتياجو (ملقة)



٧٠ - مذبح كنيسة سان بيشتي



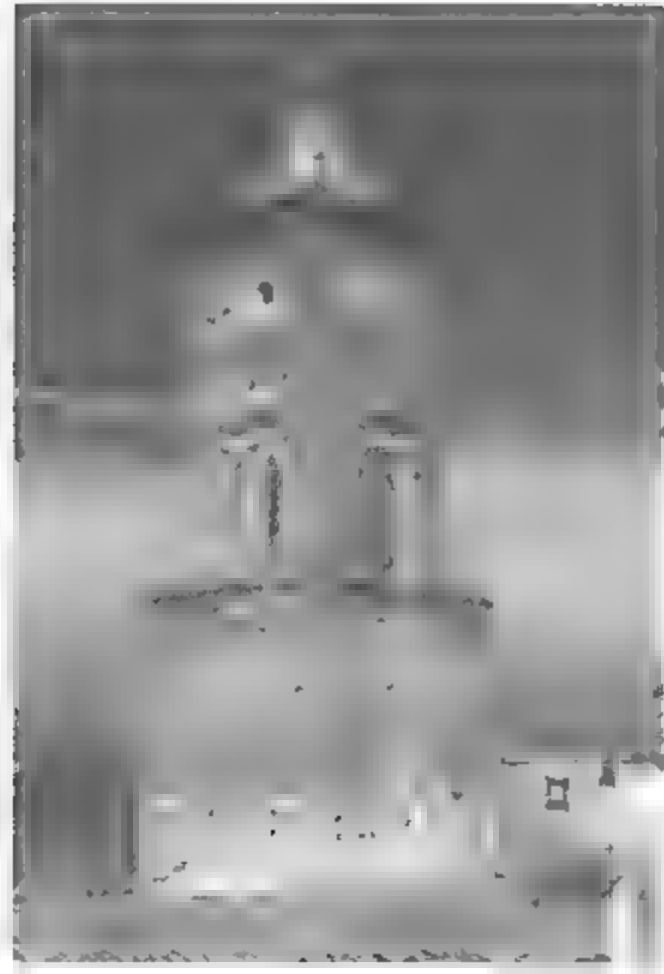
٧١ - طليطبة : كنيسة ساننتا ليوكاديا : الراج



۷۲ - اریبالو (ایلا) : برج کنیسه سان میجل



۷۳ - انیثیون (سرقسطة) برج کنیسه نویسترا اسنیوار دل کاستیو



٧٤ - بلموتی دی قلعة ایوب (سرقسطة) :

برج كنيسة سان میجل



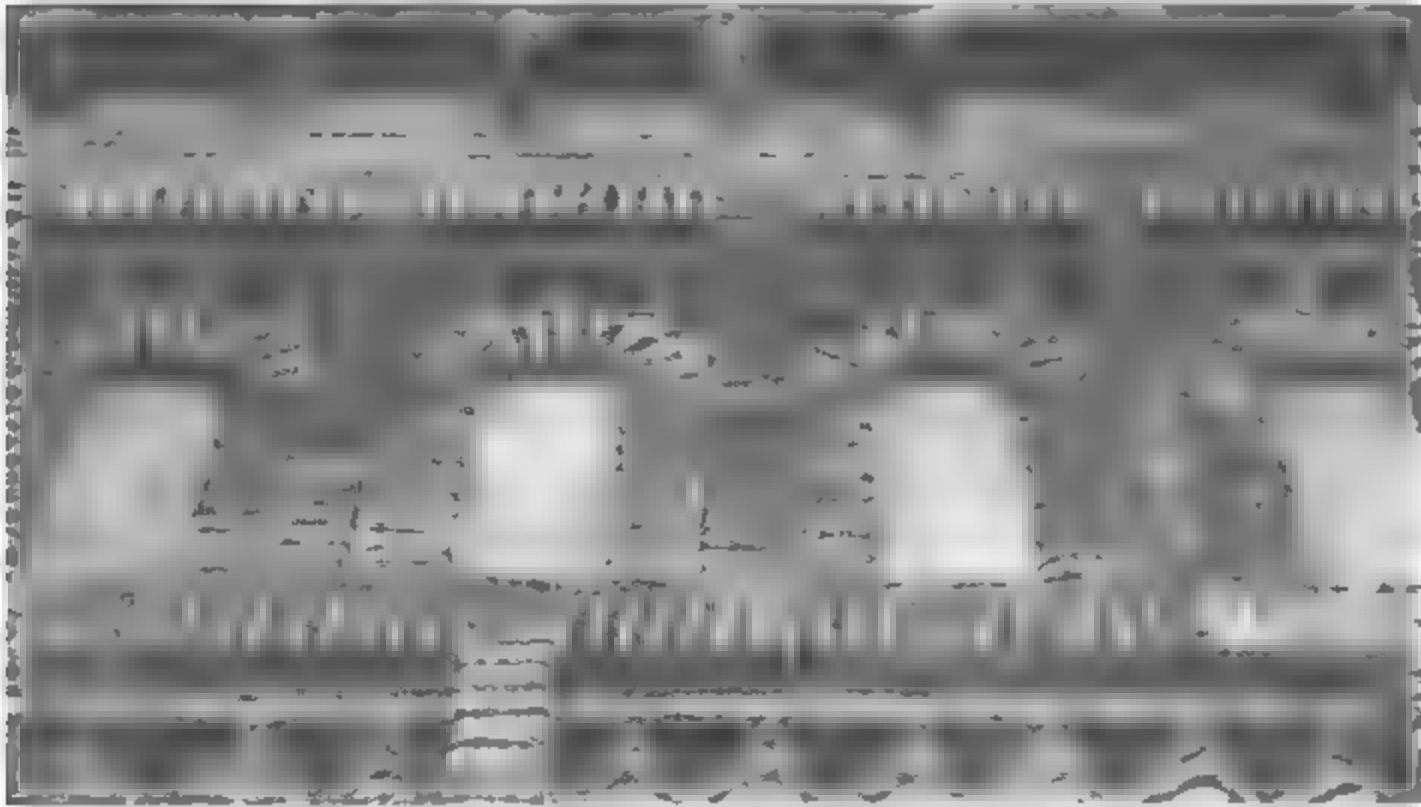
٧٥ - ساهاجون (لیون) كنيسة دیر

الفرنسیسکان لابرجرینا . مصلى السيد

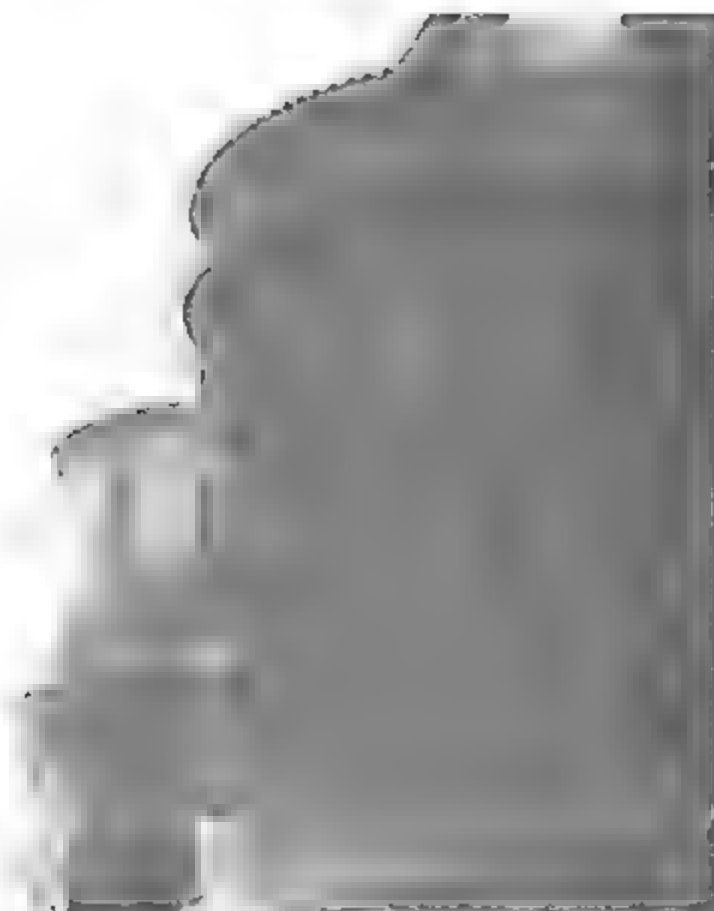
دیيجو جومث دی ساندوبال



٧٦ - ملقة - ملقة (ملقة) منظر من الداخل دبرج الكنيسة سانتا ماريا



٧٧ - كويار (شيقوية) كنيسة سان اندرس : تفاصيل من الخارج



٧٨ - مادريجال دي لاس القاس تورس
(ابيلا) : مذبج كنيسة سان نيكولاس

•

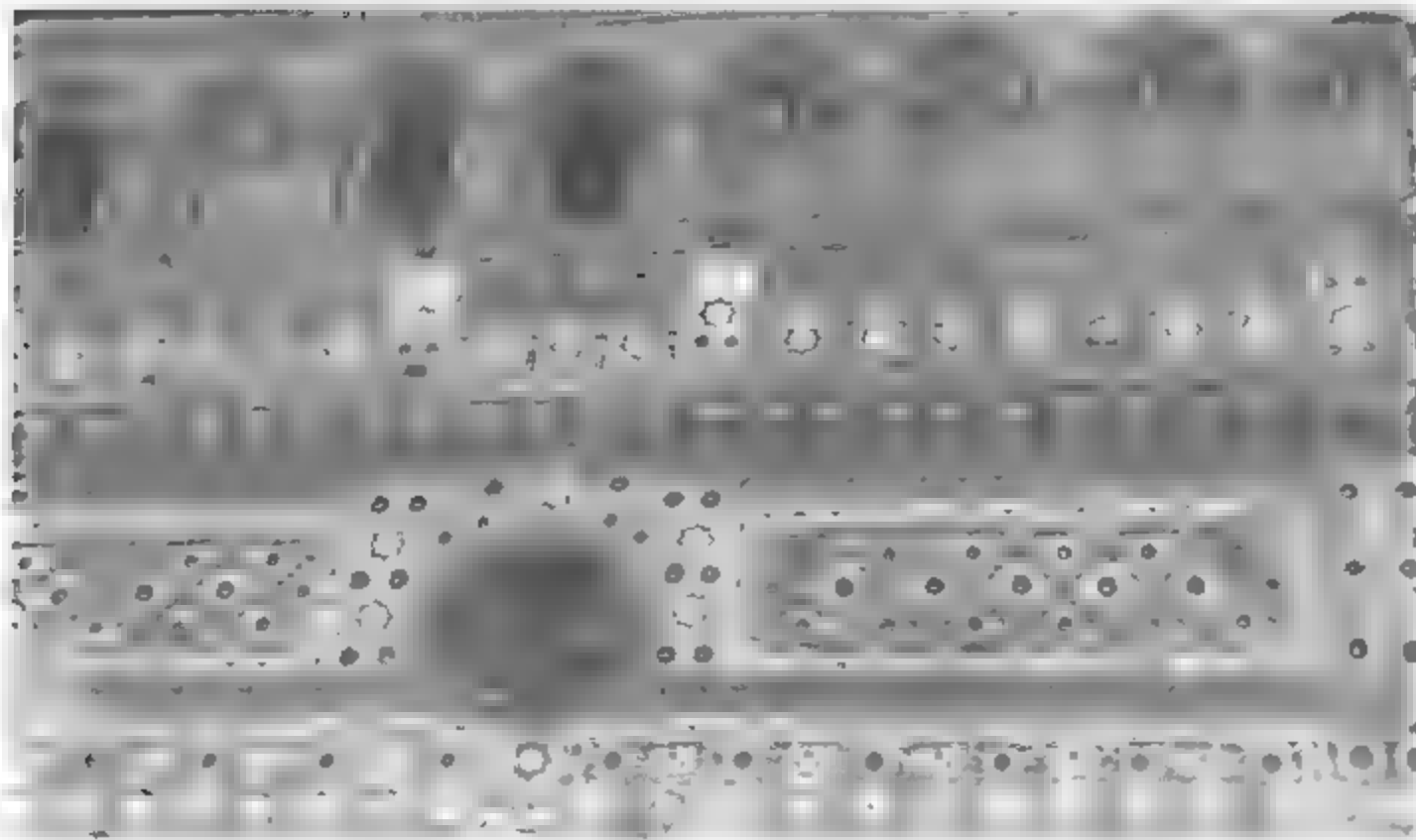


٧٩ - ماينار (سرقسطة) : برج كنيسة

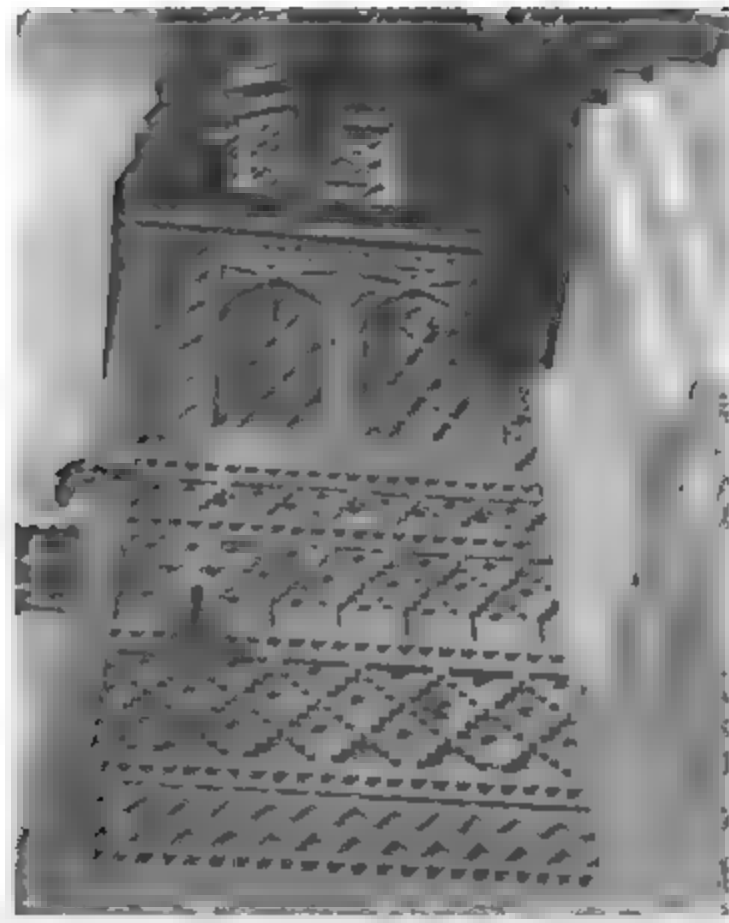
سانتا انا



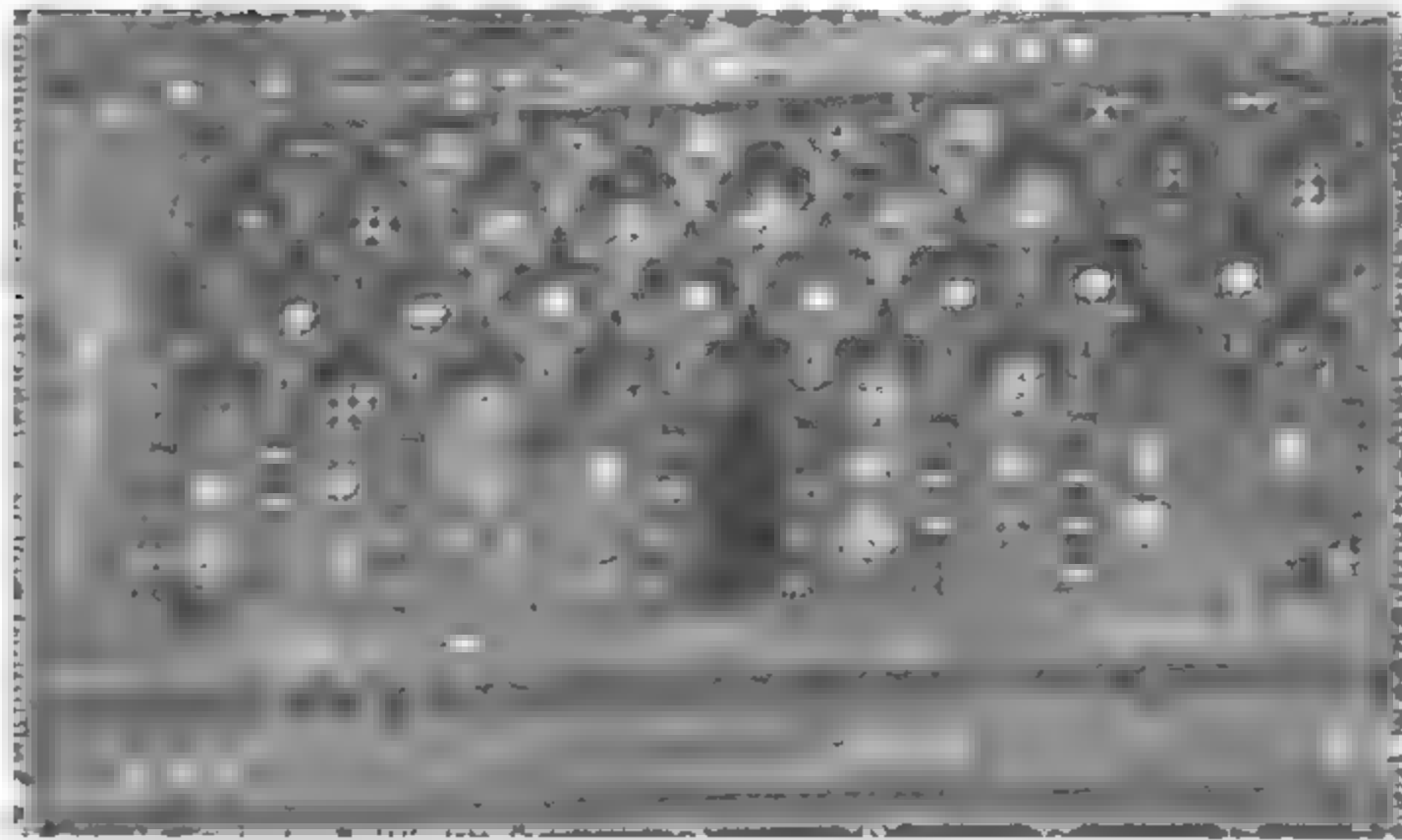
٨٠ - برج كنيسة سانتا ماريا في اتিকা (سرقسطة)



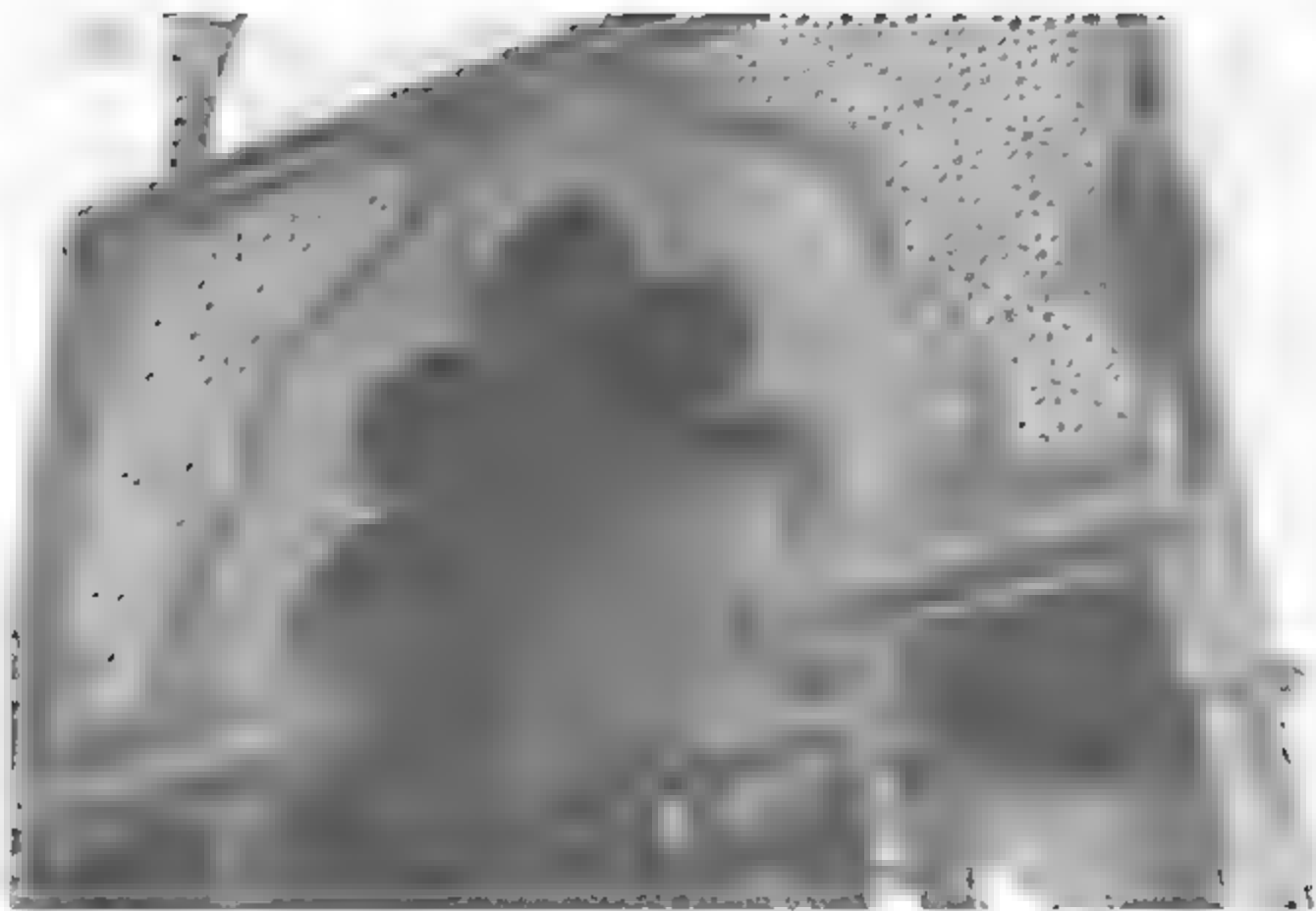
٨١ - موراتدى خيلوكا (سرقسطة) تفاصيل فى واجهة كنيسة سن مارتين



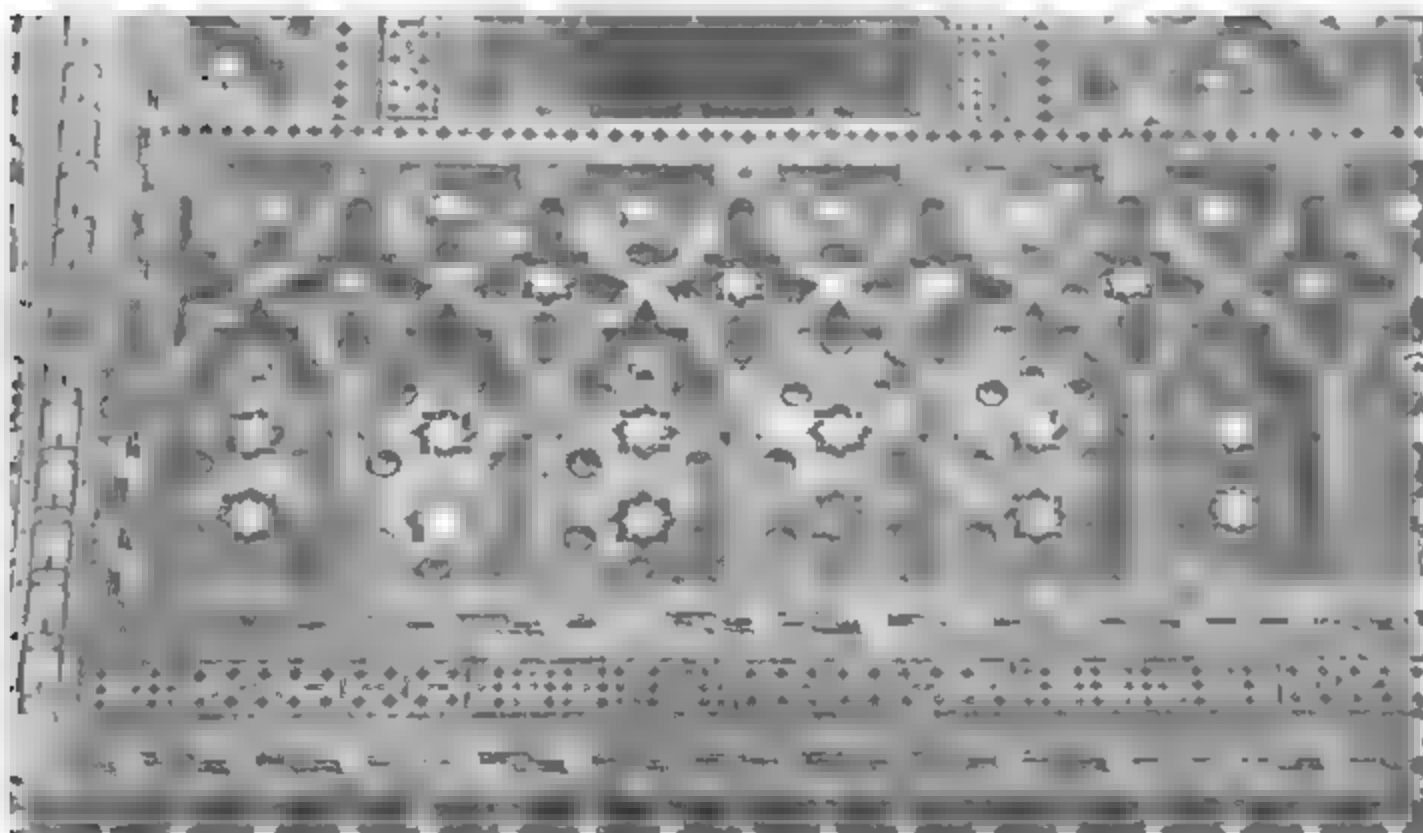
٨٢ منه السيدة جو دينا (سرقسطة) برج الكنيسة الصغيرة .



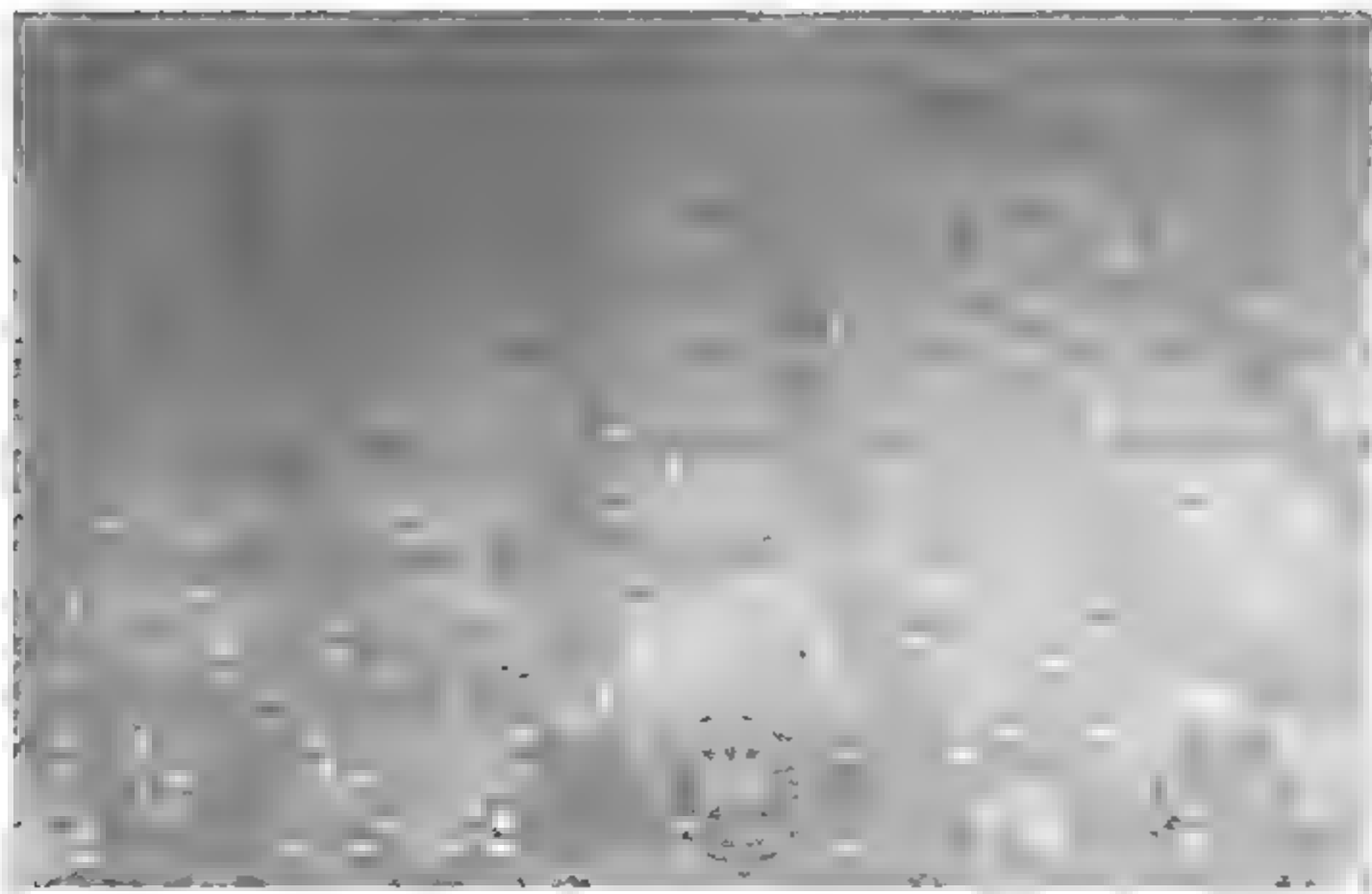
٨٣ - برج كنيسة سان مارتين (ترويل)



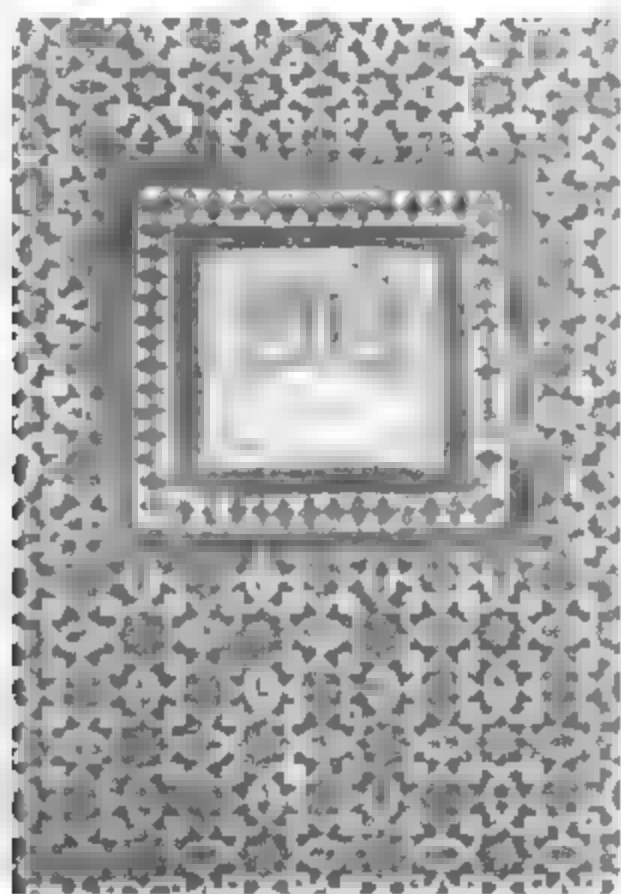
٨٤ - مصلى جانبى فى كنيسة سان بدرو (شيلية)



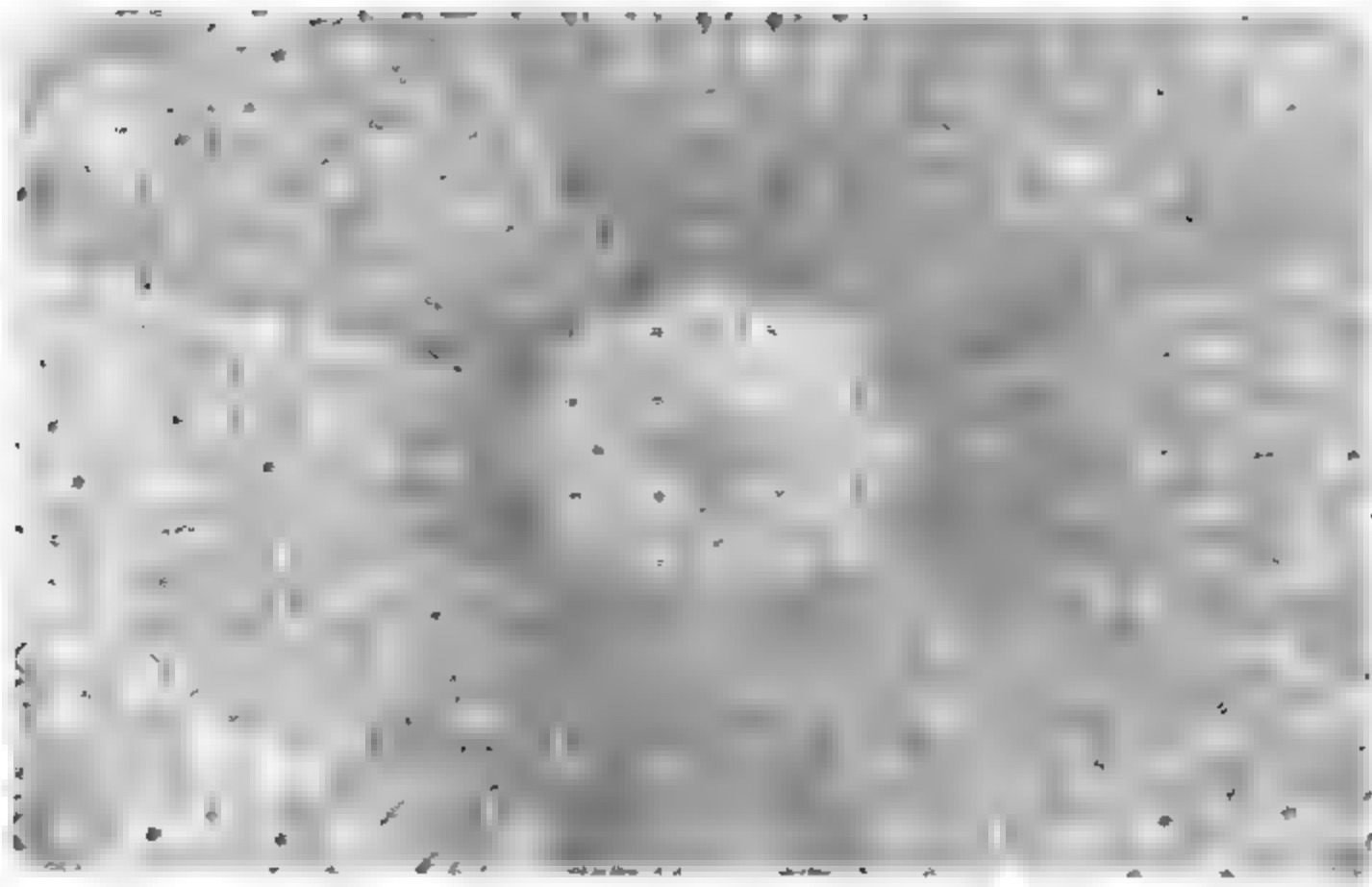
٨٥ - سرقسطة : لاسيو دى سان سليادور . منظر خارجى لكنيسة سان ميغل .



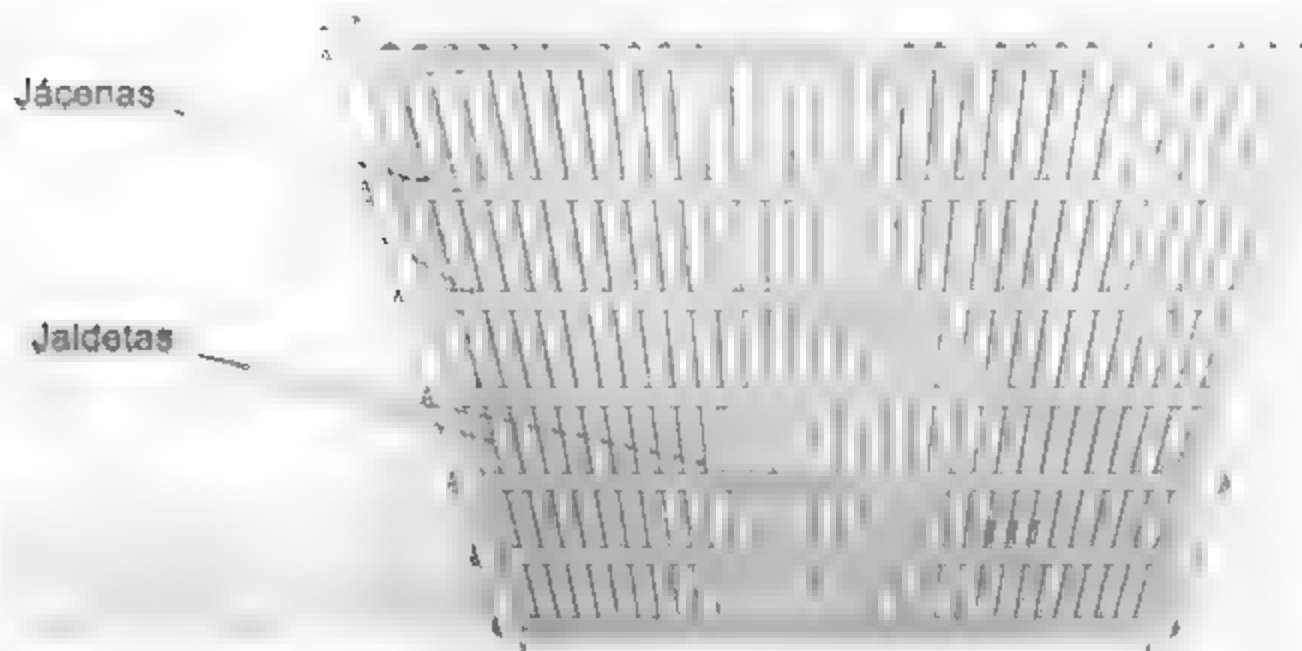
٨٦ - صليطلة دير لاكوتشيبور فراثيسك رصية الكورو



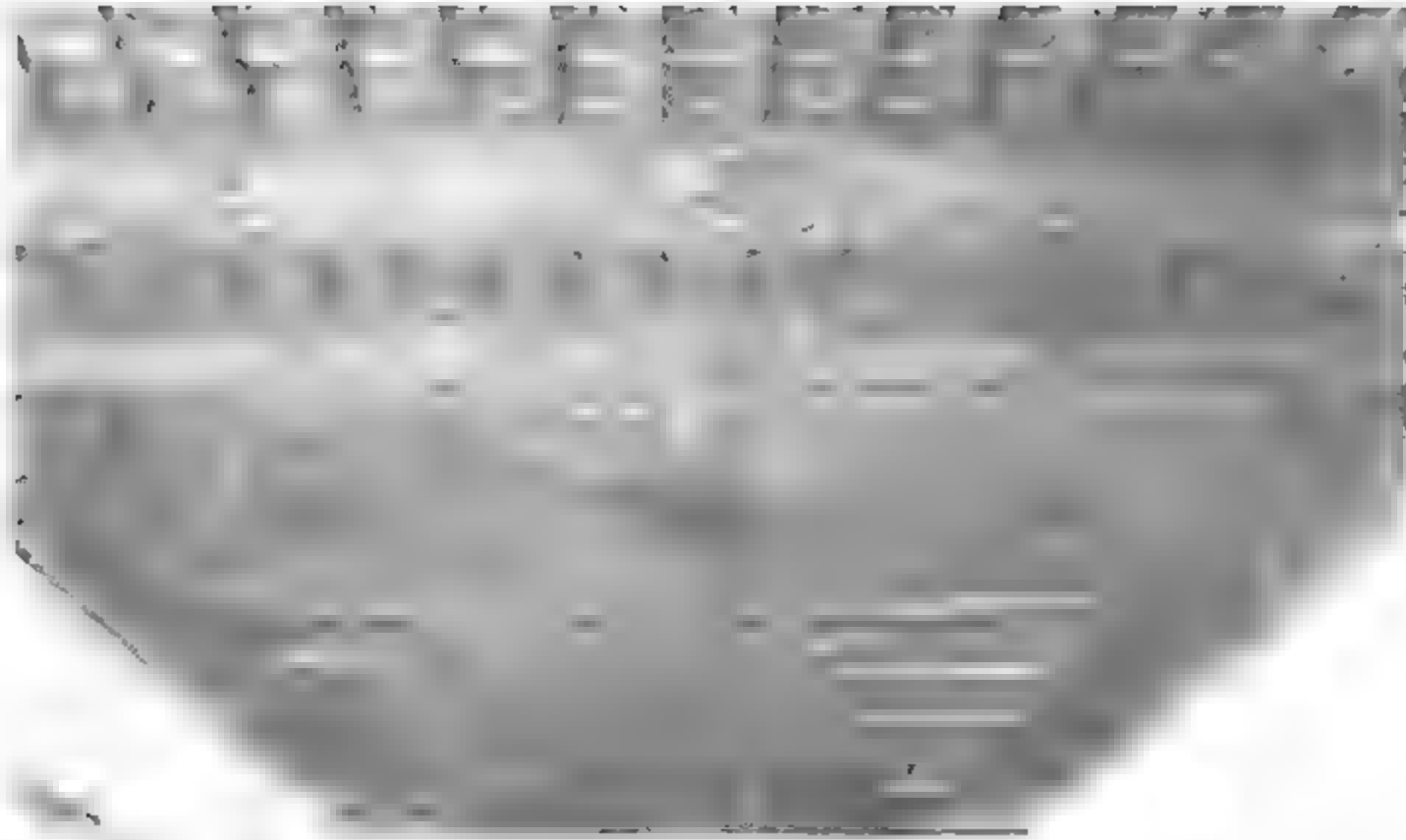
٨٧ - إشيلىة ودره فى القصور المسكية



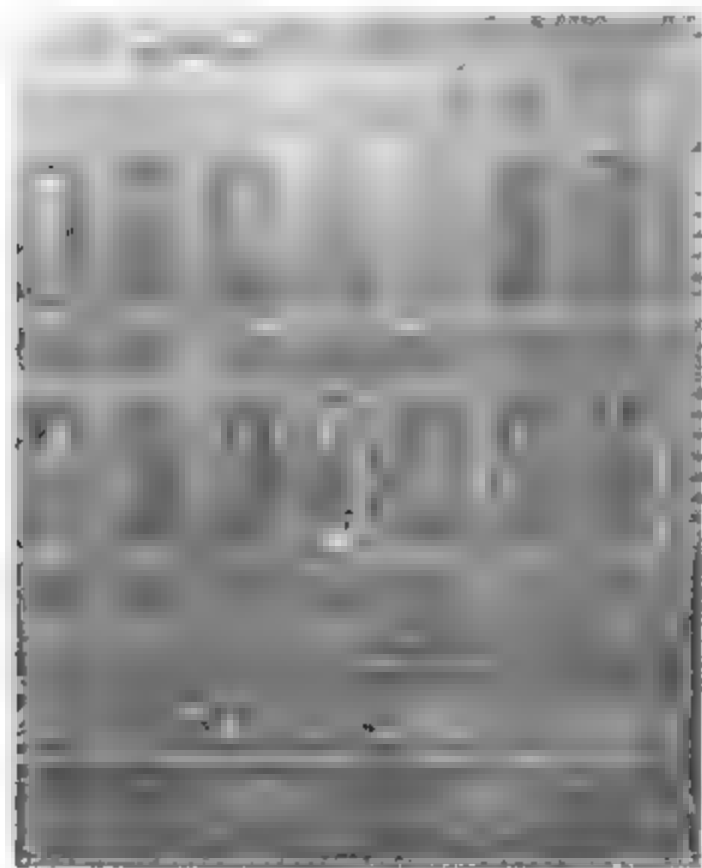
٨٨ اندوچار (جيان) كنيسة دير خيوس وماريا سقف مقصورة لكهنة



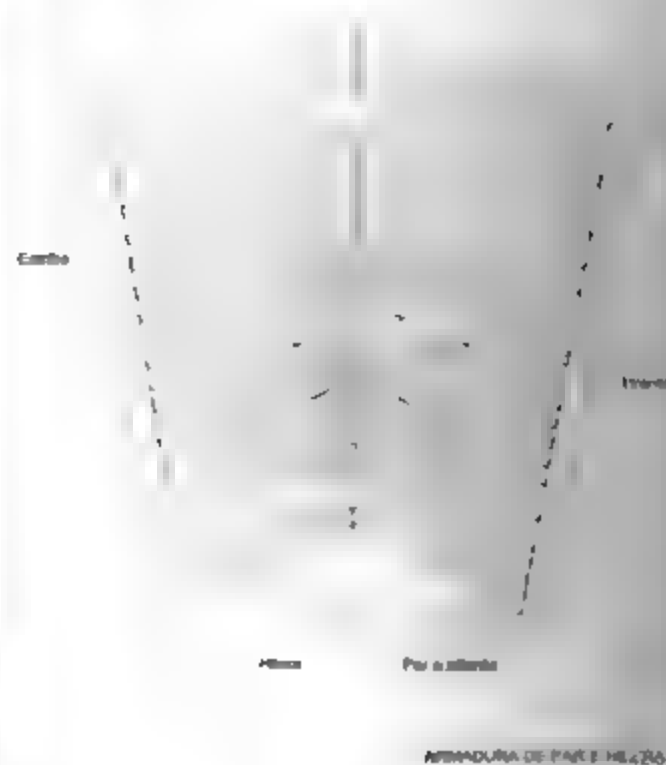
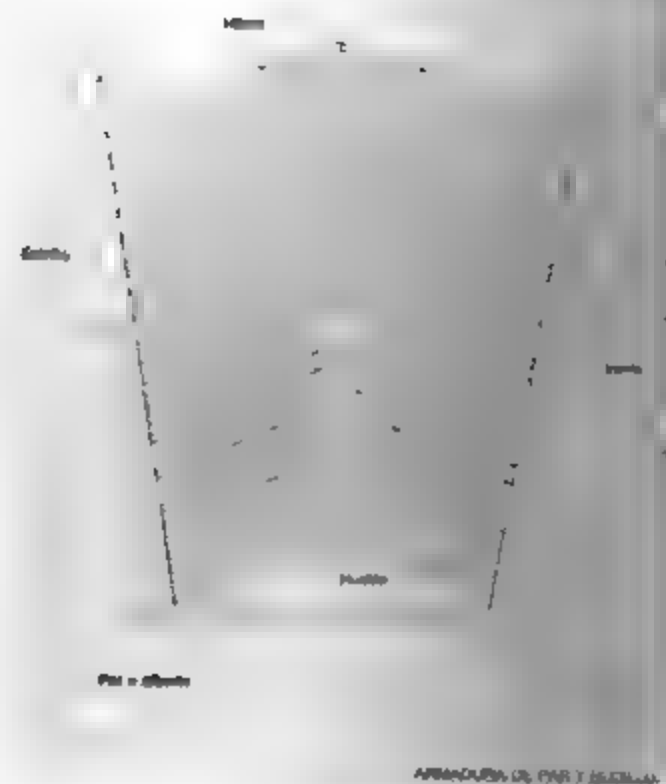
٨٩ رسم للفرح



٩٠ - سقف في قصر الحكم ايداشو (جيار)

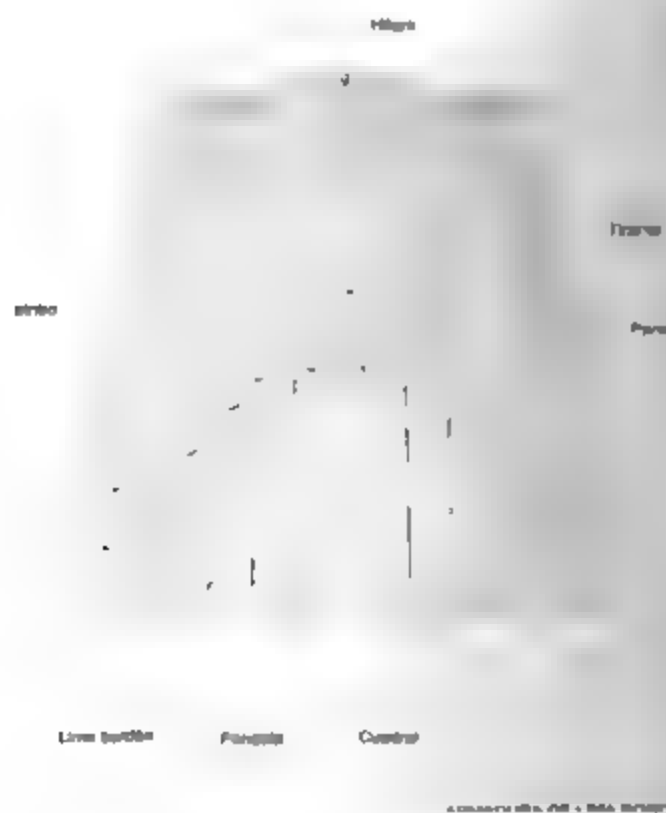


٩١ - تدويل : تفاصيل من سقف الكاتدرائية

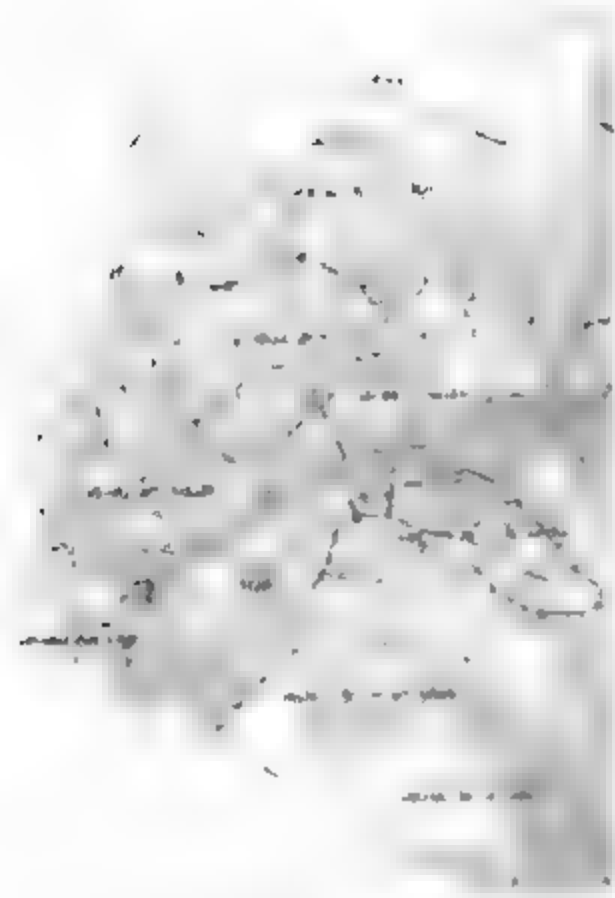


٩٢ - رسم لسقف من المسند والسلسلة Par e hilera

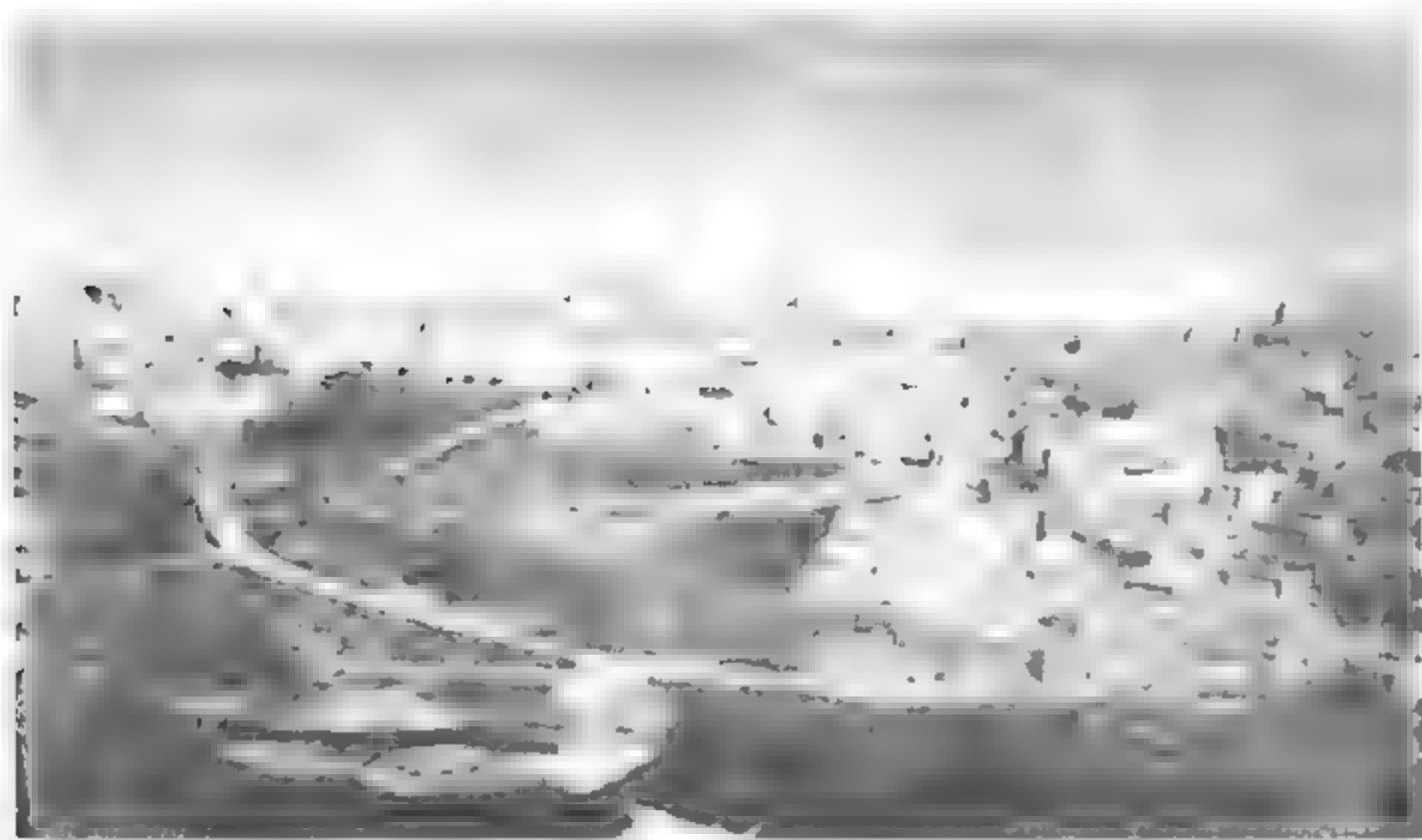
٩٣ - رسم لسقف من المسند والرباط y nudilla Par



٩٤ - رسم لسقف ذي الكتلة الخشبية العلوية lima البسيطة



٩٨ محط لعنطة الإسلامية



٩٩ مطر عام لميطله



١٠٢- شيقوبية : تفاصيل فى بوابة سان اندرس



١٠٣- اريبالو (ايالا) : عقد الكوثير



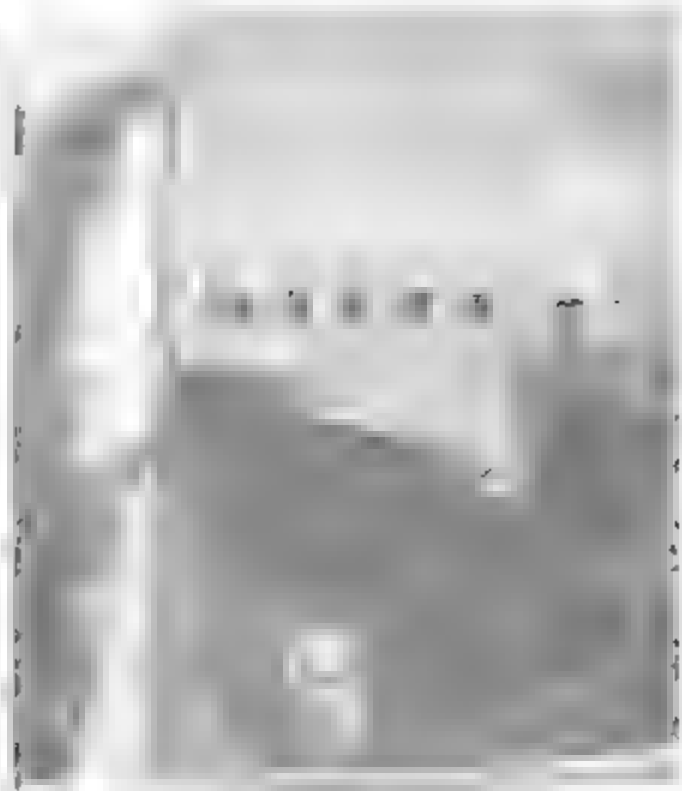
١٠٤ - مادريجال دي لاس التاس تورس (ابيلا) بوابة اريبالو



١٠٥ طليطلة بوابة الشمس



١٠٧- شيقوبية . برج فى السور



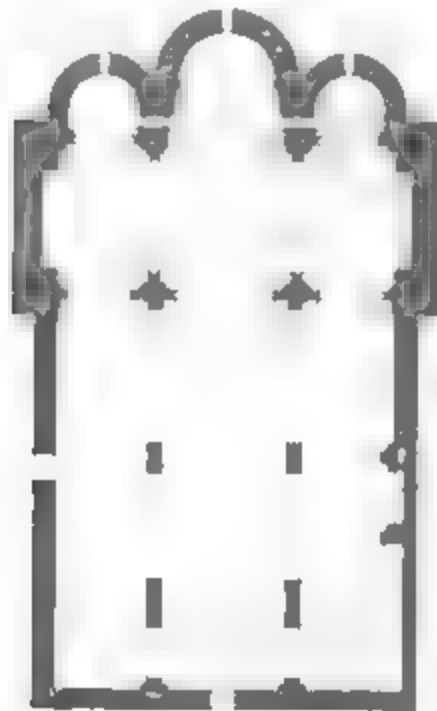
١٠٦- طليطة . بوابة بياجرا القديمة



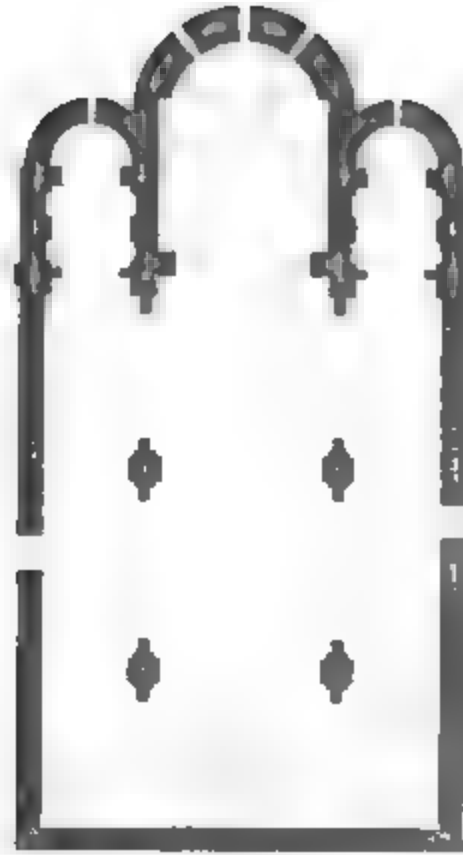
١٠٨- شيقوبية : برج فى السور



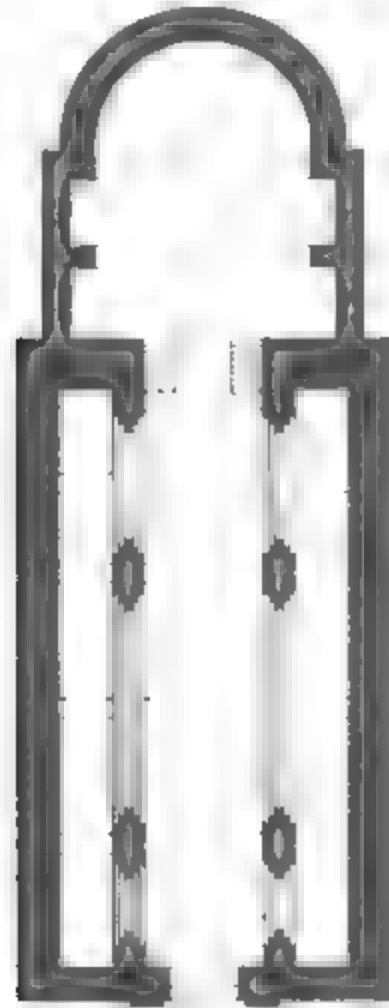
١٠٩- أوليدو (بلد الواليد) بوابة وكنيسة سان ميغل



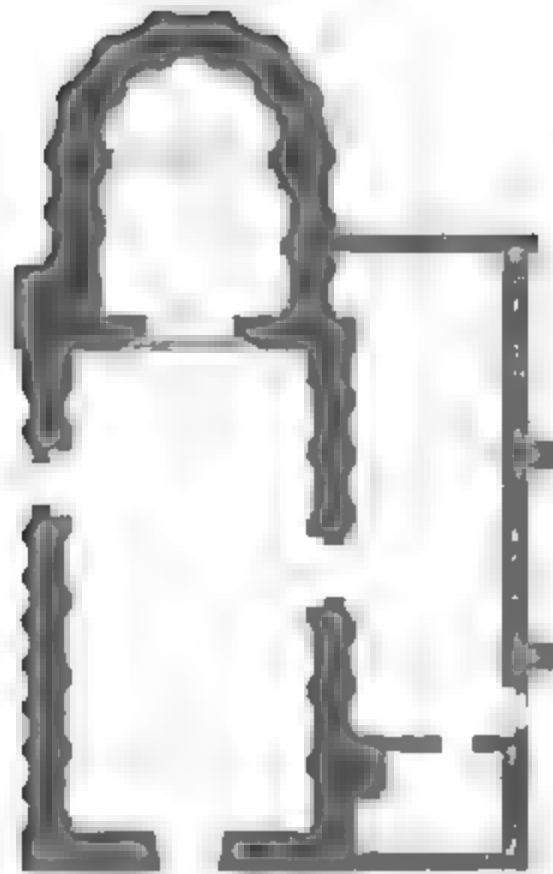
١١٠- مخطط لكنيسة سان تيرسو في ساها جون (ليون)



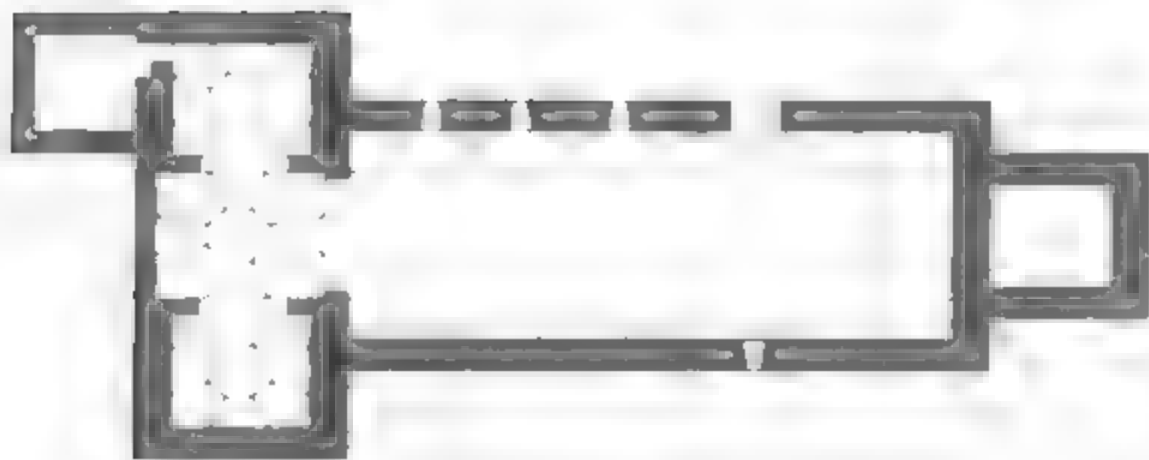
١١١- مخطط لكنيسة ماريا القديمة : بياياندو (سامورة)



١١٢- أوليدو (بلد الوليد) كنيسة سان ميغل (مخطط)



١١٣- مخطط مصلى كريستودى لاس باتاياس (تورو) (سامورة)



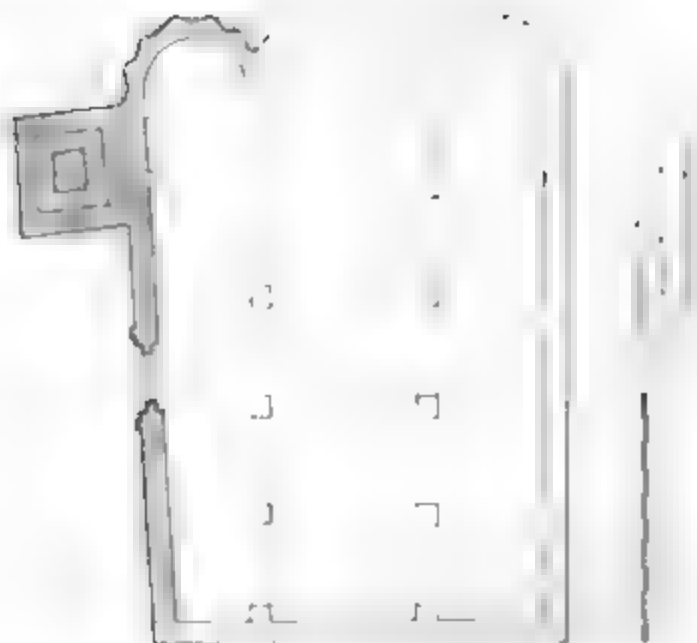
١١٤- مخطط كنيسة فويسترا سنيورادل كاستيو فى بياكون (بالنسة)



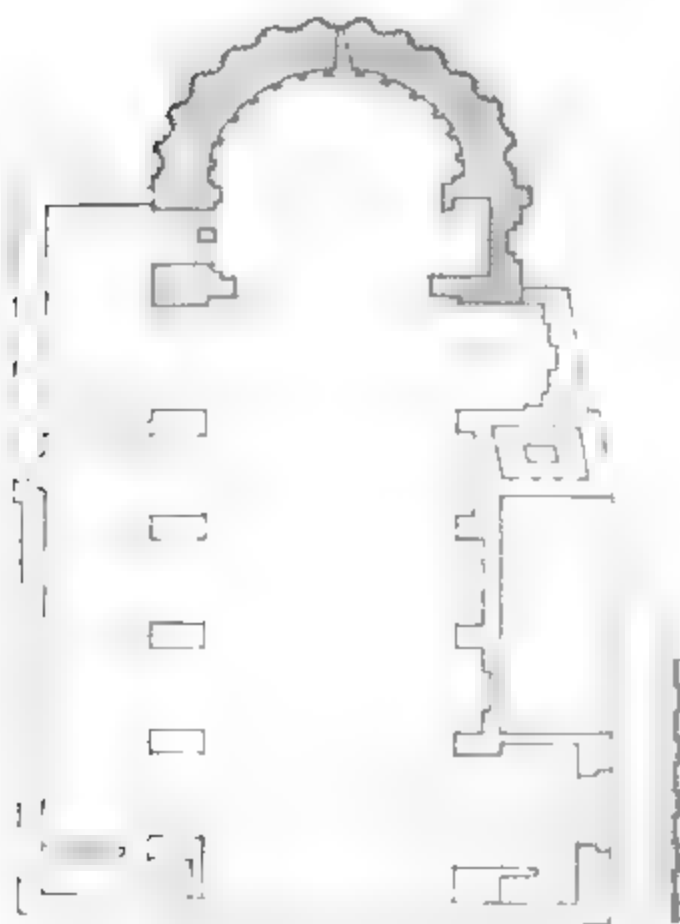
١١٥ احيلا ردي كمبوس (بلد الوليد) الواحه الرئيسيه في كنيسة سان اندرس



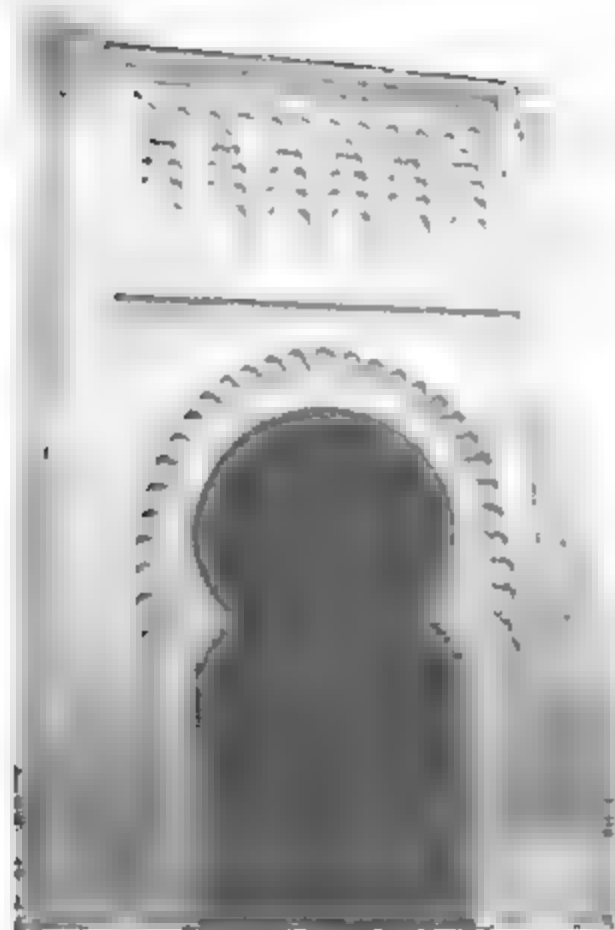
١١٦ مخطط كنيسة سانتيا جودي ارابال (طيطة)



١١٧- مخطط كنيسة سانتا ليوكاديا (طليطلة)



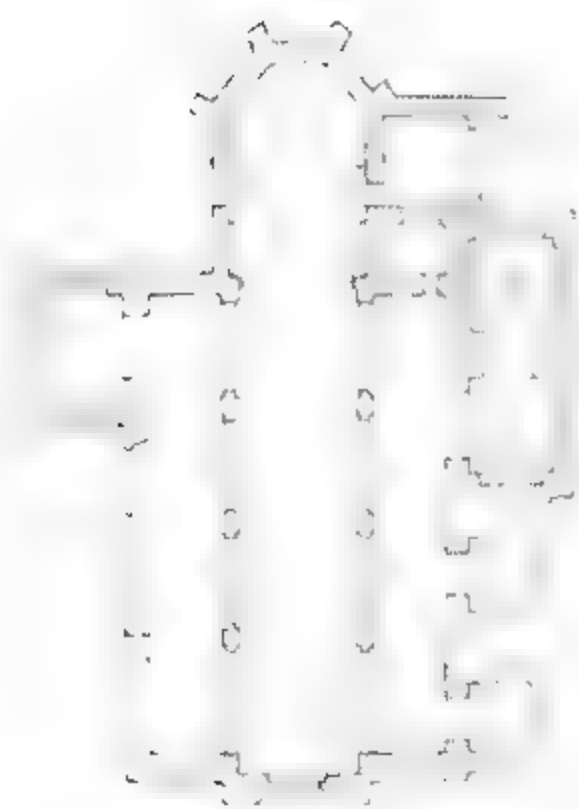
١١٨- مخطط كنيسة سان بيشتني (طليطلة)



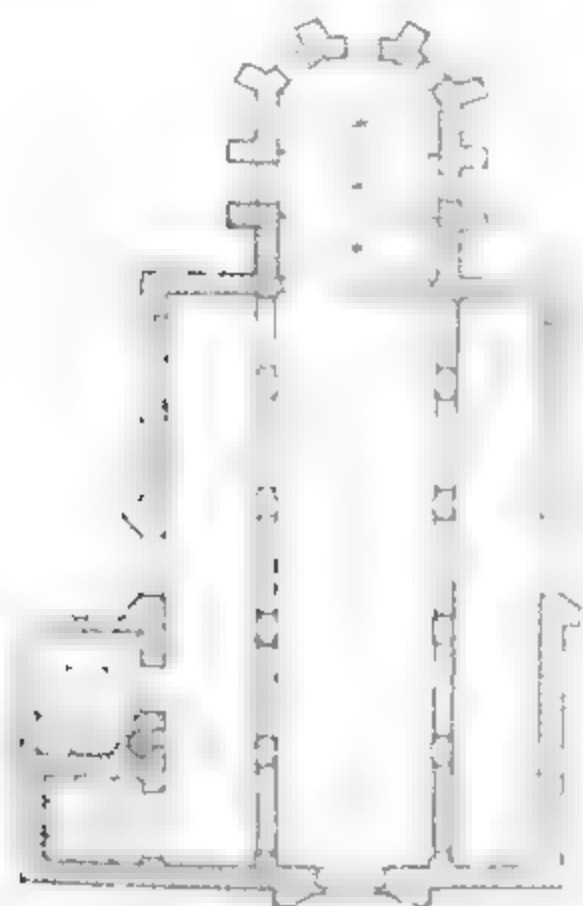
١١٩- واجهة جانبية لكنيسة سانتيا جو دي ارايل وطلبطة



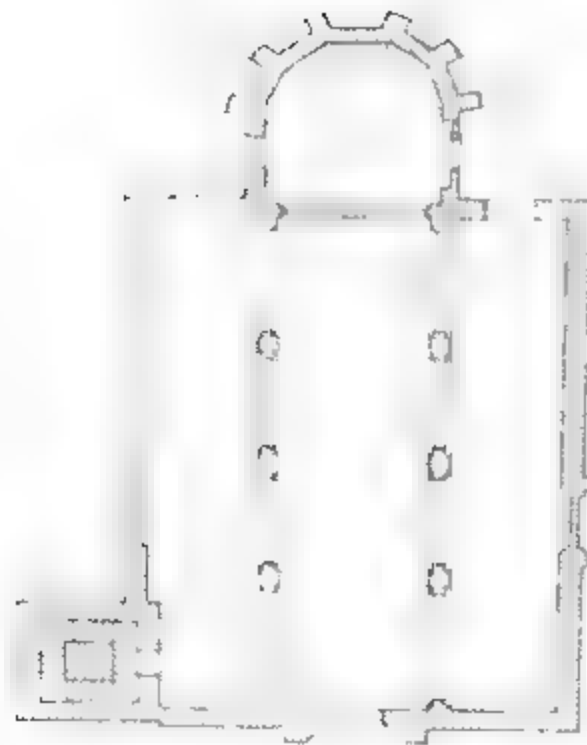
١٢٠- الخيثارس (مرسية) كنيسة لوريتو (منظر من الداخل)



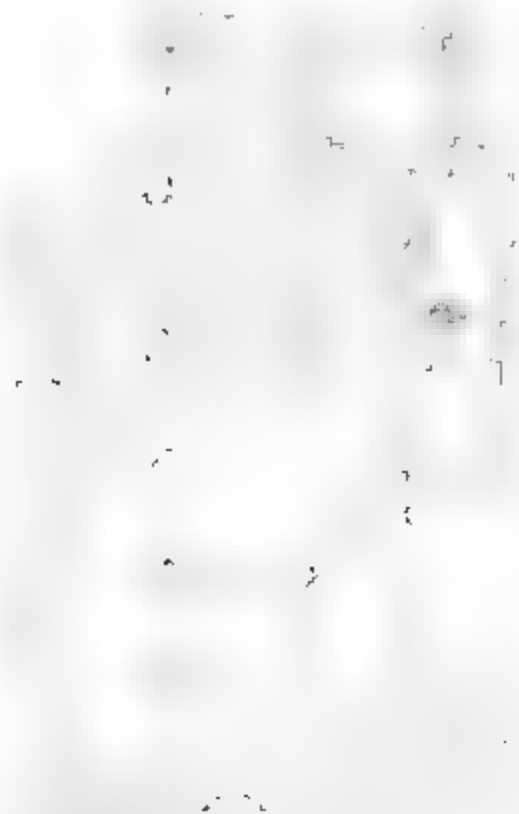
١٢١- مخطط كنيسة سان اندرس (إشيبة)



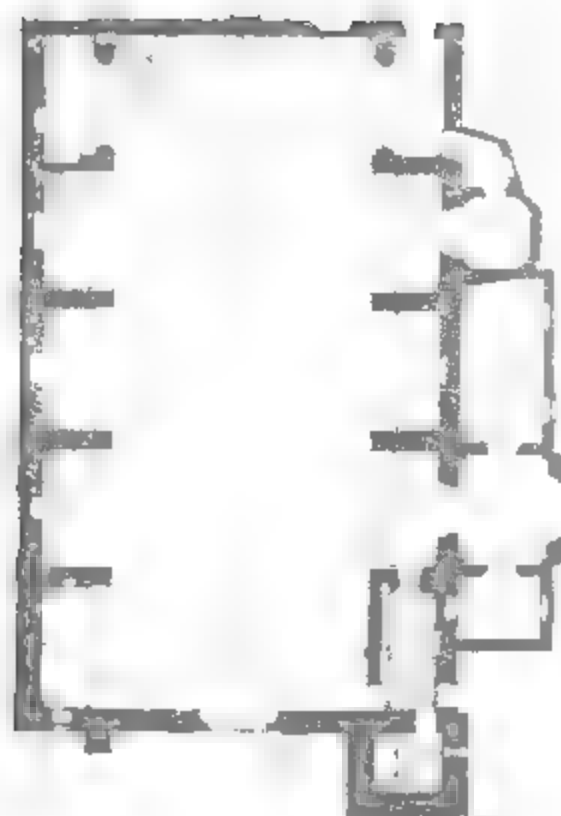
١٢٢- مخطط كنيسة أومنيوم سانكتوروم (إشيبة)



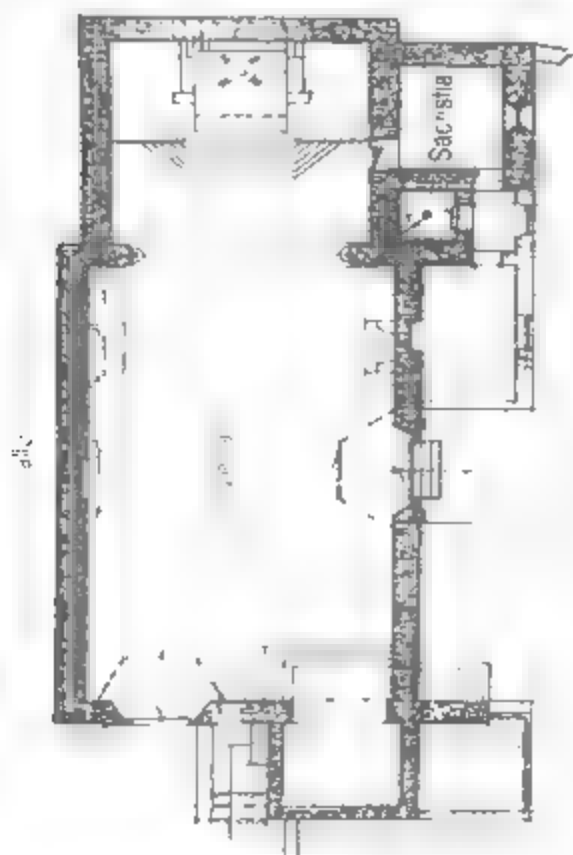
۱۲۳ مخطط كنيسة سان ماركوس (إيشبيلة)



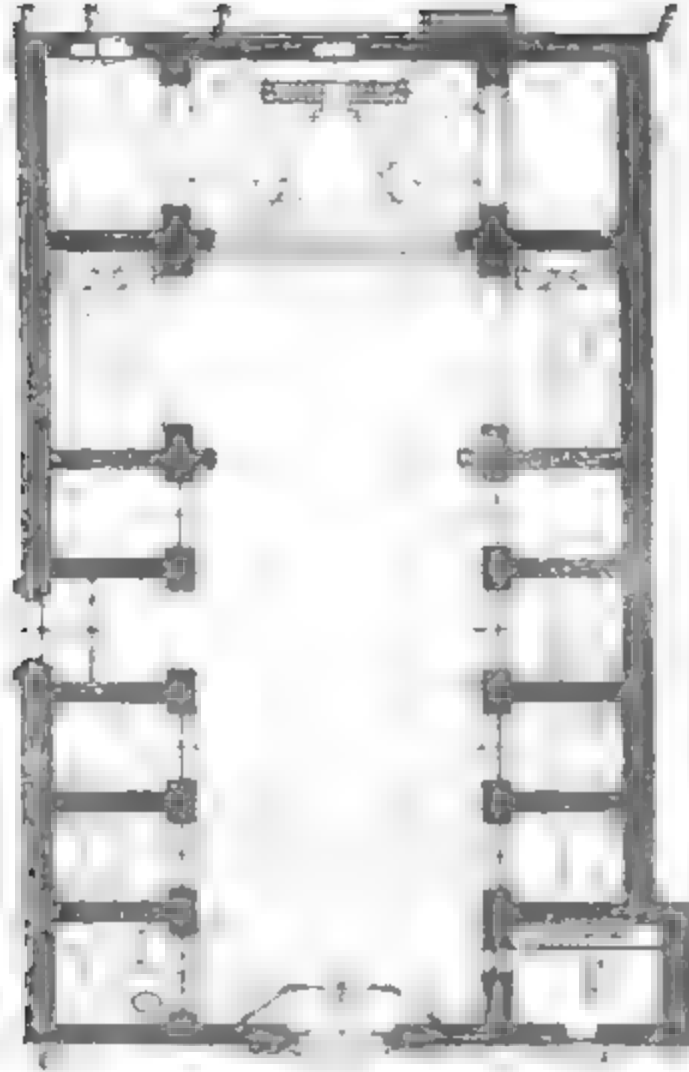
۱۲۴- مخطط كنيسة نويسترا سنيورا دي اوليا - بيرخا (إيشبيلة)



١٢٥ مخطط لكنيسة سان نيكولاس (غرناطة)



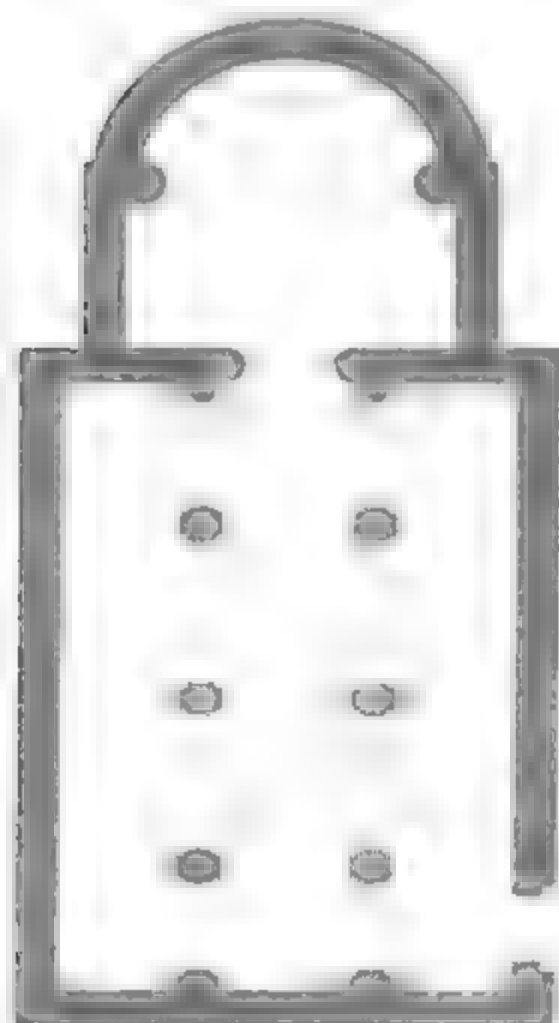
١٢٦ - مخطط كنيسة سان بارتولومية (غرناطة)

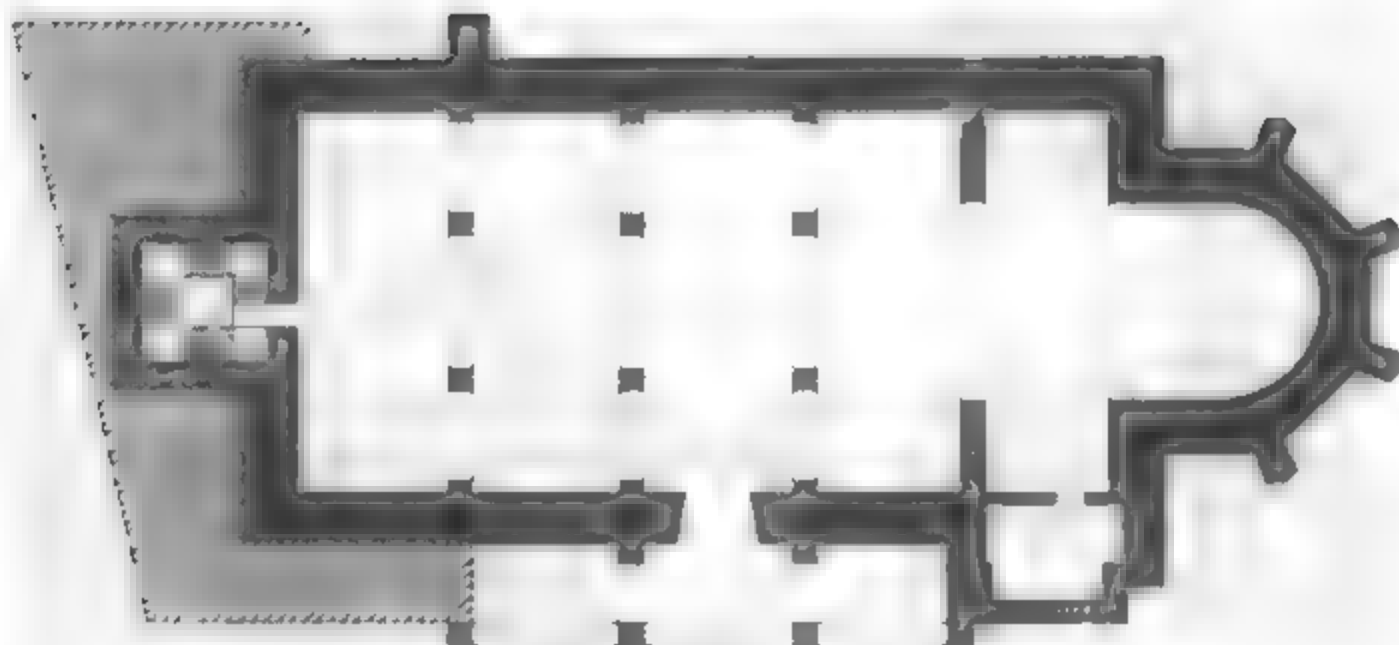


١٢٧- مخطط كنيسة سان يدرو وسان بابلد (غرناطة)

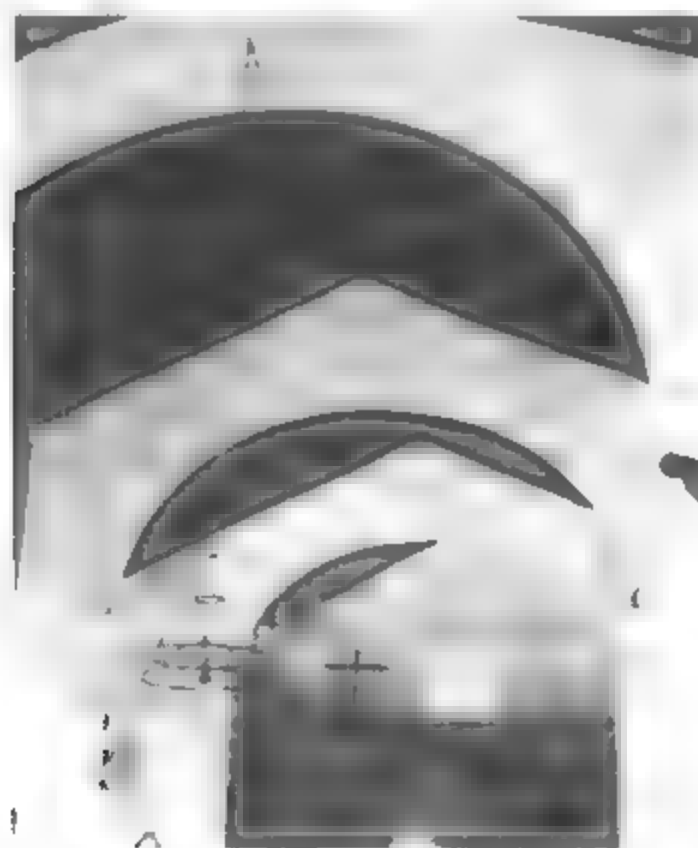


١٢٨- مخطط كنيسة سانتا كاتالينا (مقرش) الي

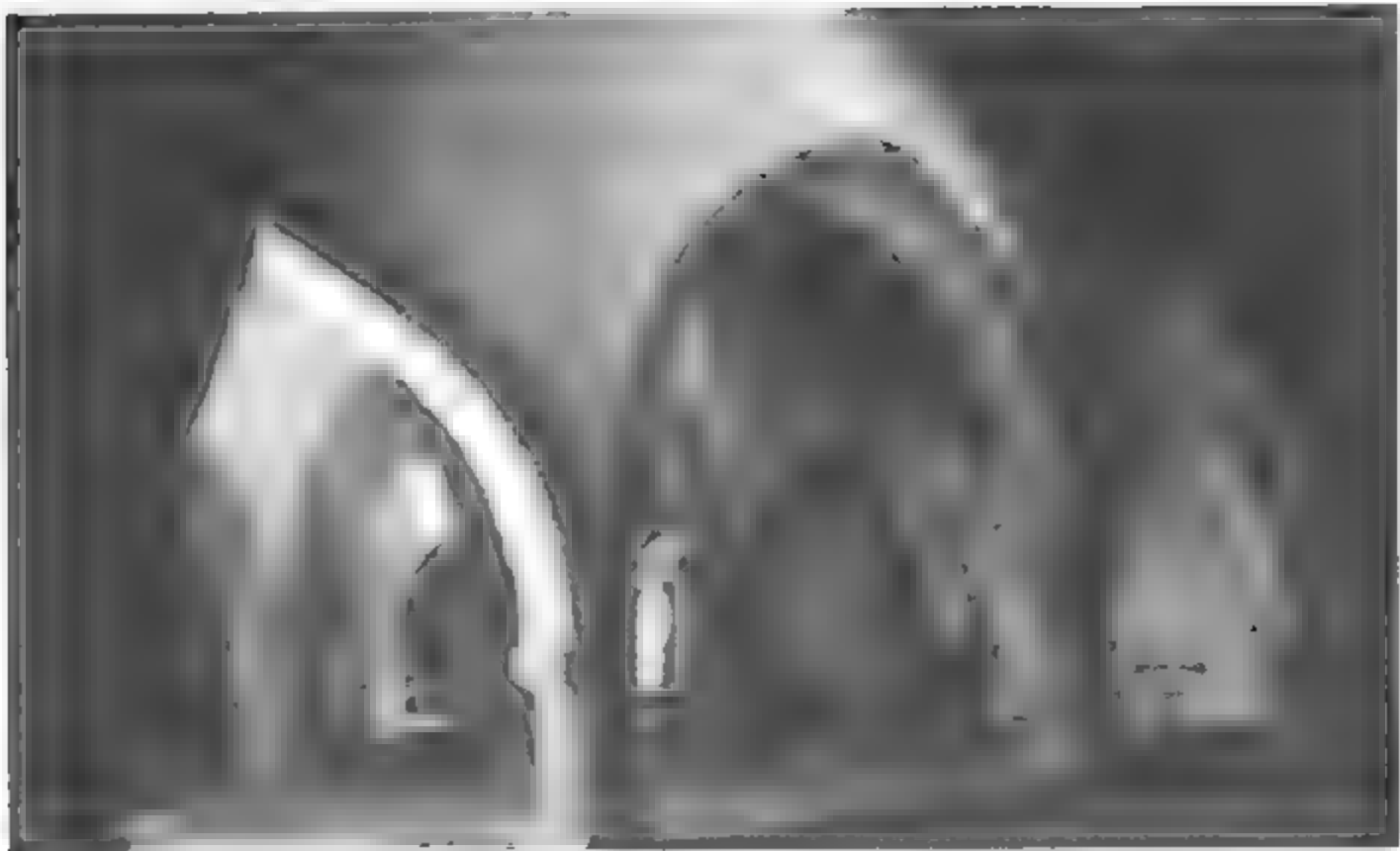




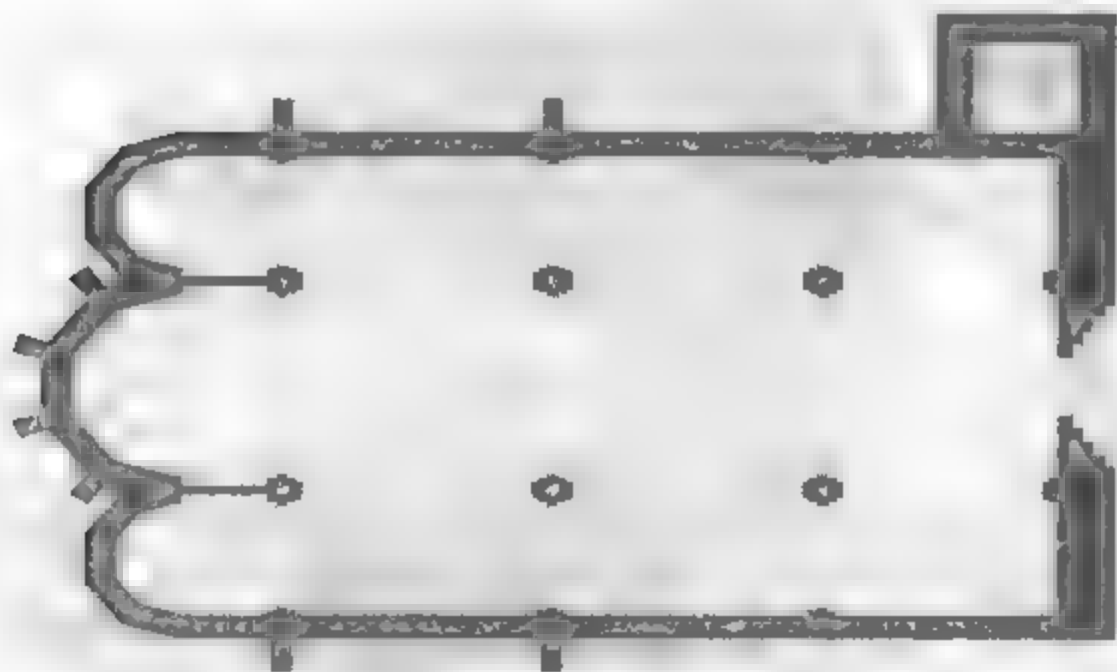
۱۳۰- باله كابيبيروس (بطليوس) مخطط كنيسة سان ميغل اركانخل



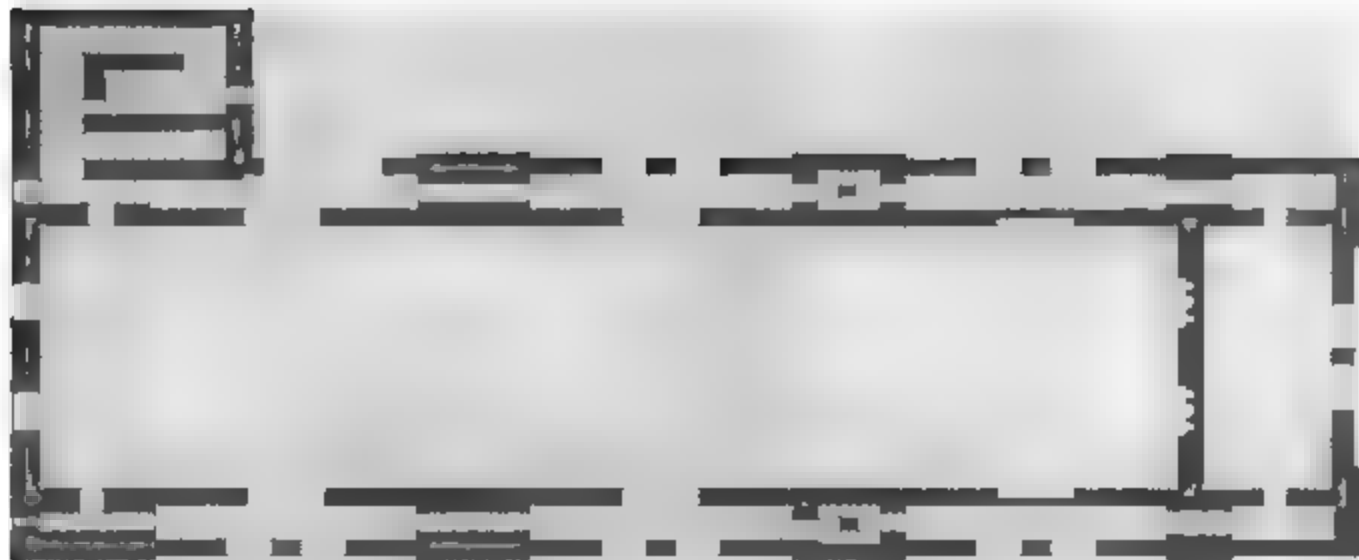
۱۳۱- منظر داخلي لكنيسة سانتياجو دي لا اسبادا (جيان)



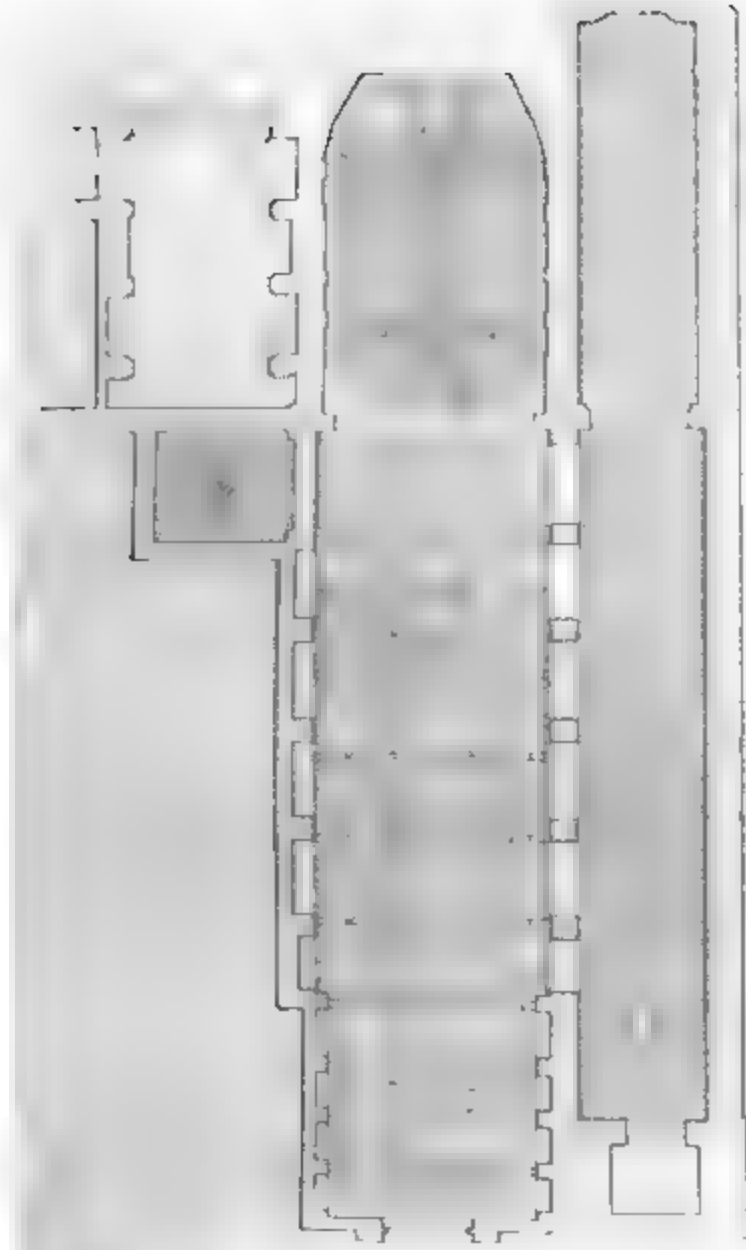
۱۳۲- منظر داخلی لکنیسه بویستر، سیپورا دی سالور فی تورکیمادا (مقرش)



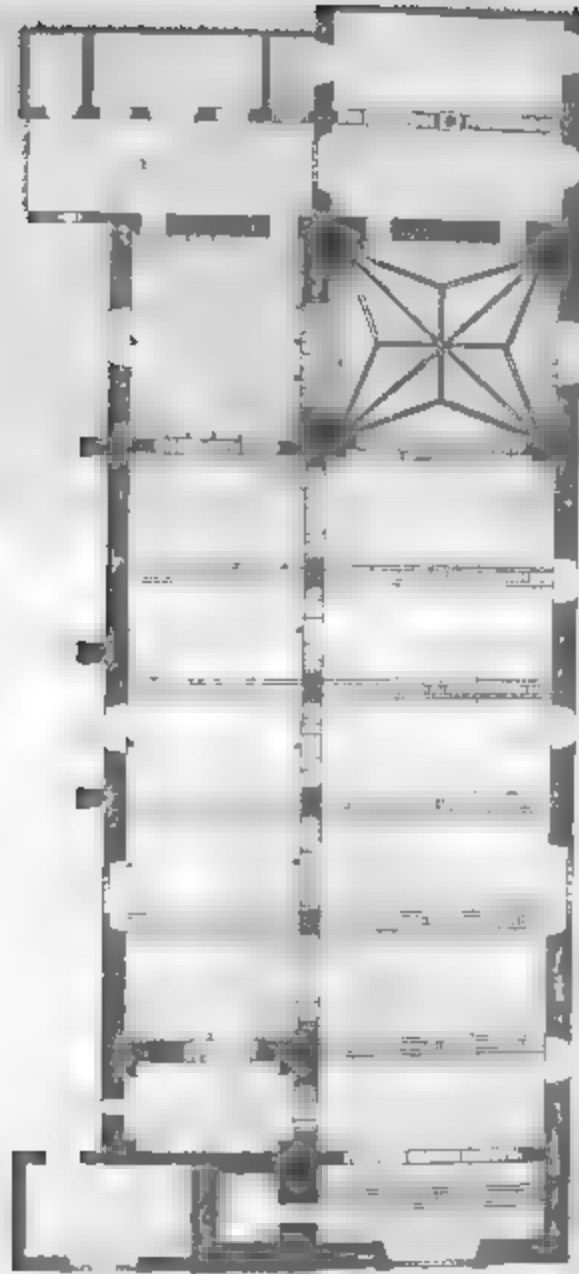
۱۳۳ مخطط كنيسة سان بدرو دي لوس فرانكوس بقلعة ايوب (سرقسطة)



١٣٤- مخطط المقاصير في كنيسة العذراء في توبيد (سرقسطة)



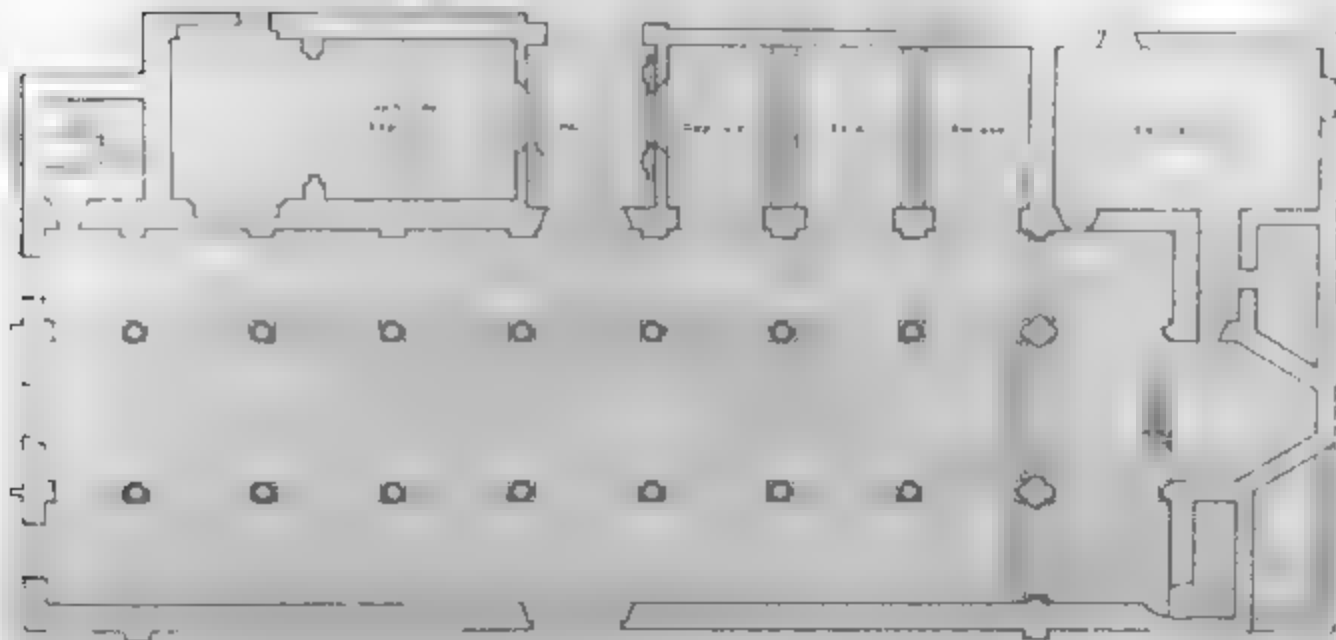
١٣٥- بوجوتا (كومبيا) : كنيسة سان فرانسيسكو . مخطط الاسقف



١٣٦- هافانا (كويا) مخطط كنيسة الروح القدس



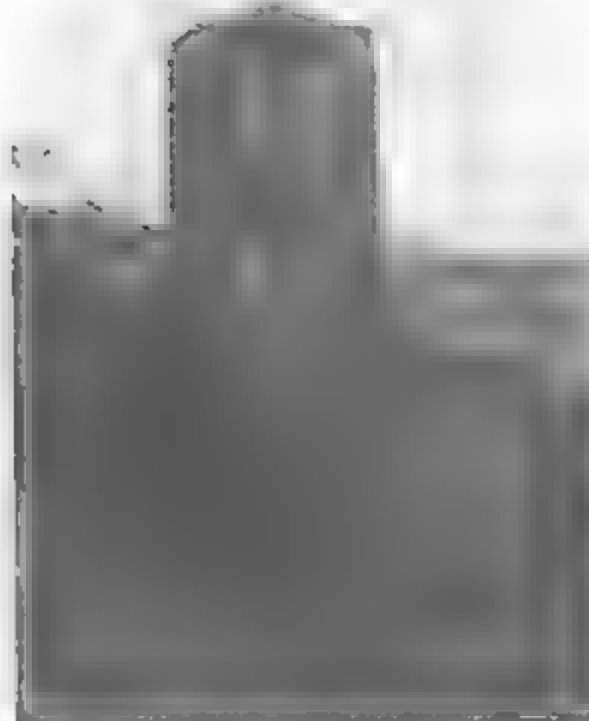
١٣٧- منظر من الداخل لكنيسة اللاهوت doctrinera في سوتاتاو (كولومبيا)



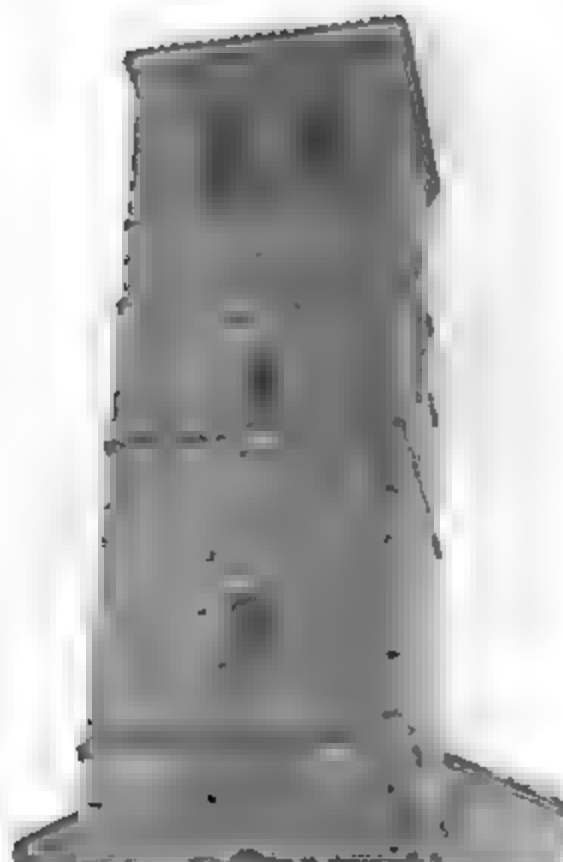
١٣٨- مخطط لكاتدرائية في قرطاجنة الهند الغربية (كولومبيا)



١٣٩- اربيلو (اييلا) كنيسة سانتا ماريا (البرج)



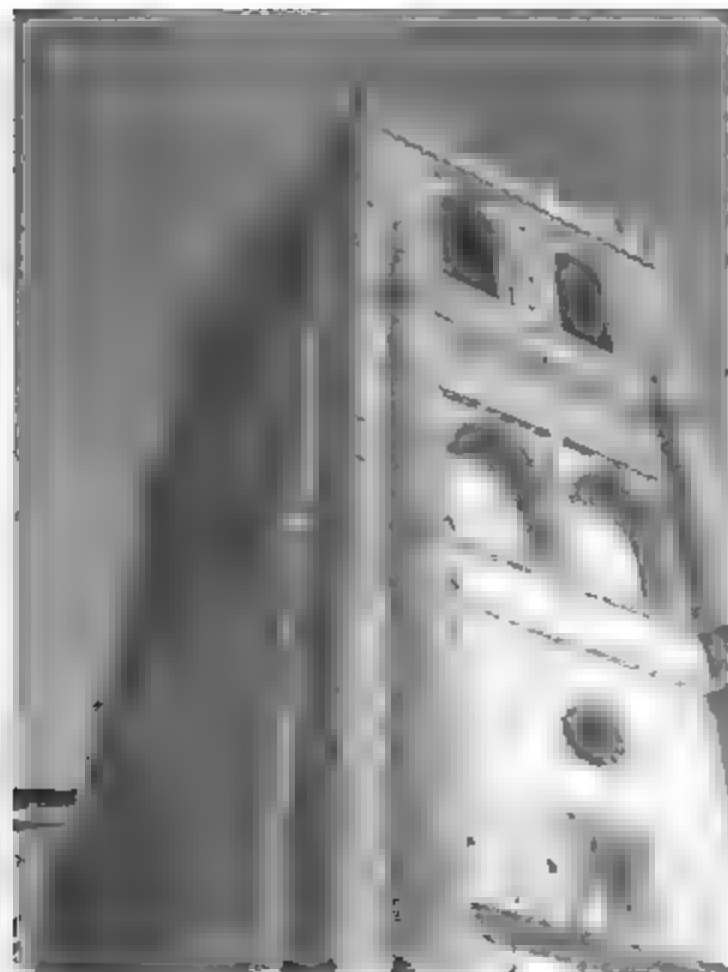
١٤٠- كويار (شيقوبية . برج كنيسة سانتا مارينا)



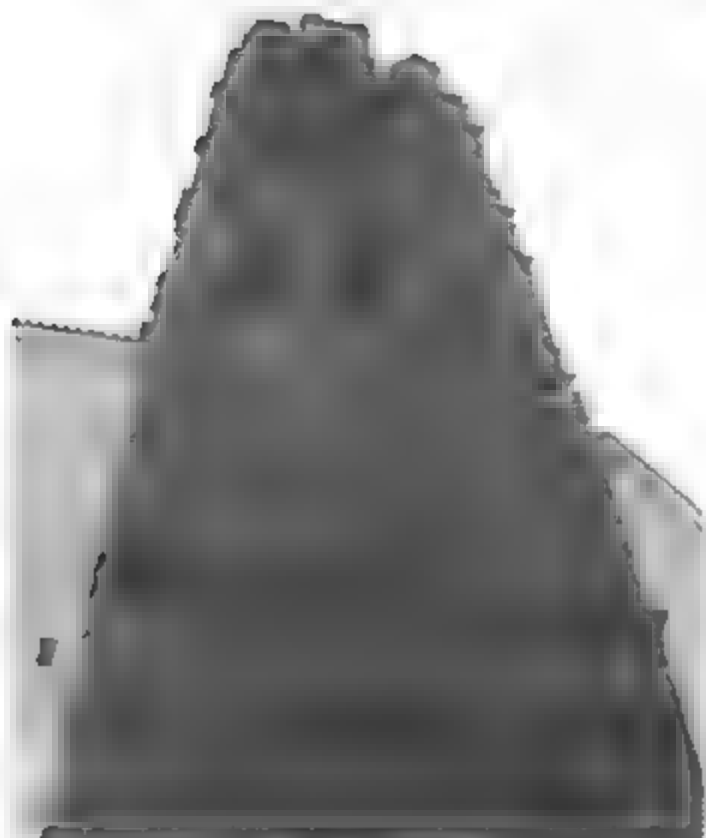
١٤١ برج كنيسة أيروستس (طليطلة)



١٤٢- برج كنيسة سان لوكاس (طليطلة)



۱۴۲- برج كنيسة سانتا ماريا دى
جراثيا بالوماس (بطليوس)



۱۴۴- برج كنيسة نويسترا سنيورادى
لاجرانادا فى يدينا (بطليوس)



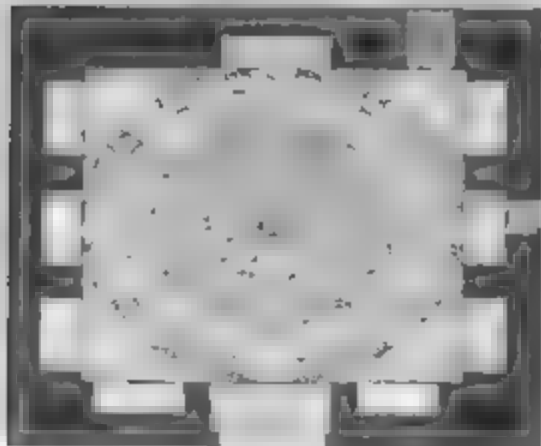
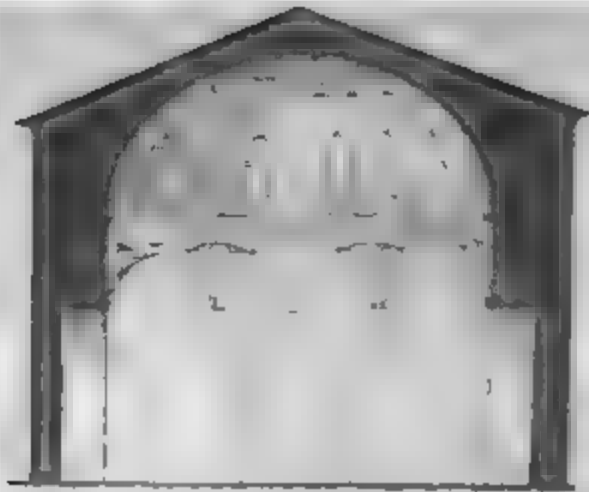
١٤٥- برج كنيسة سانتا مارينا (إشبيلية)



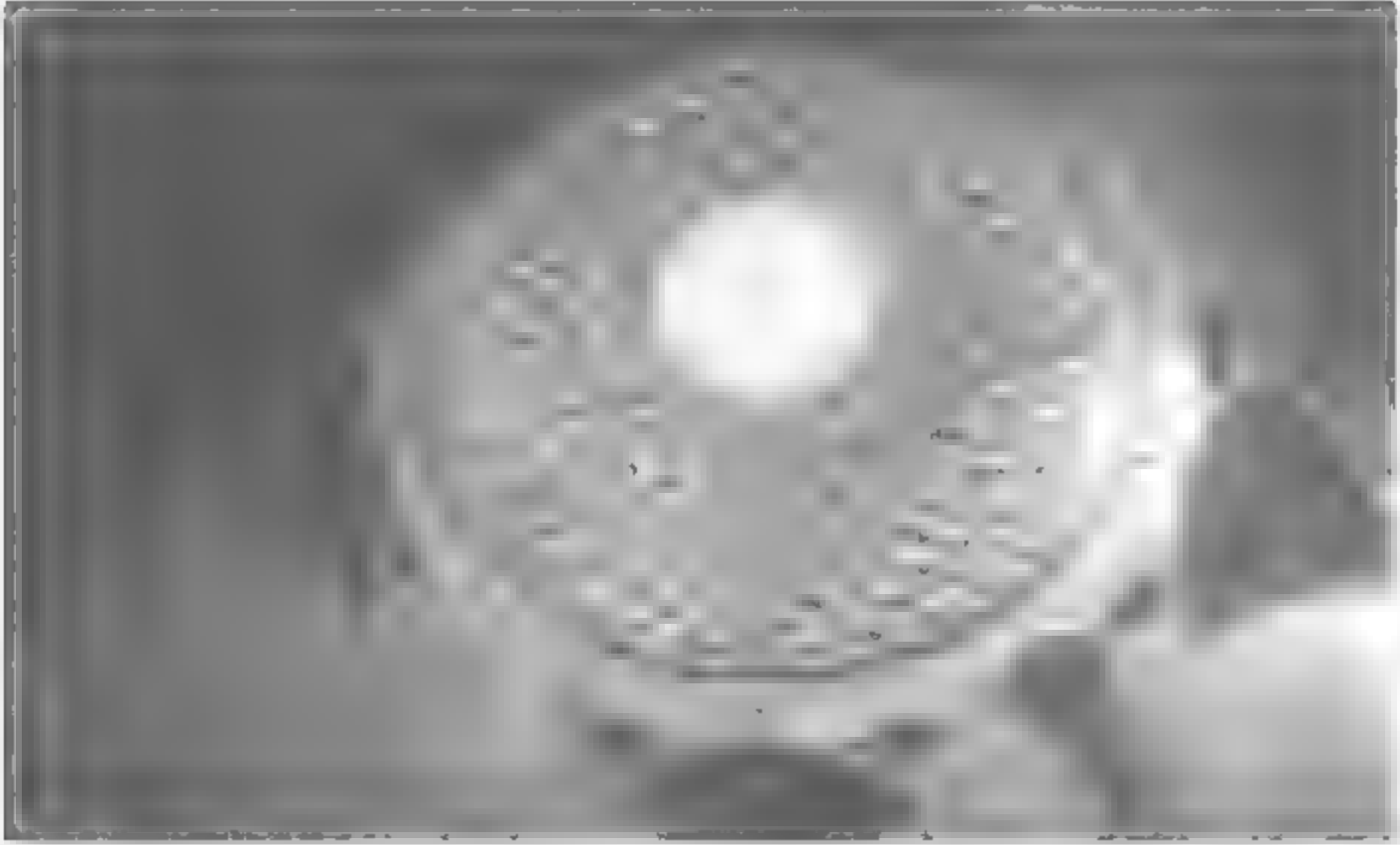
١٤٦- برج كنيسة سان اندرس (غرناطة)



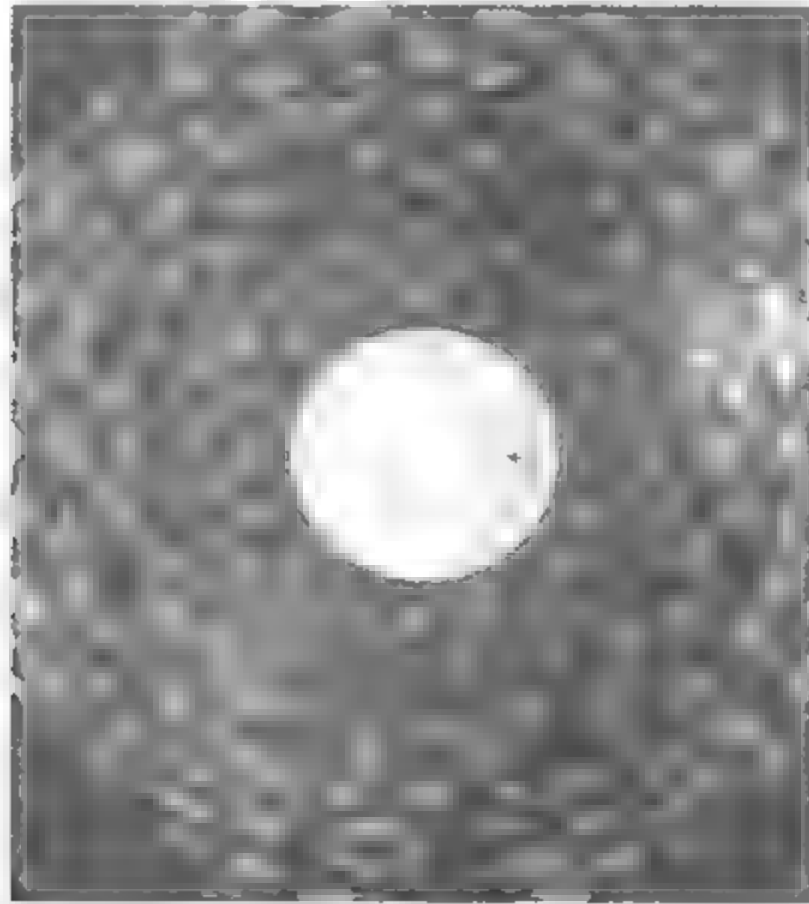
١٤٧- برج كنيسة سان مارتين فى ترويل



١٤٨- اولينو (بلد الوليد) مصلى
لاميخورادا ، المخطط والمسقط الرأسى



١٤٩- مصلى جانبى فى كنيسة سان ايسيدورو (إشبيلية)



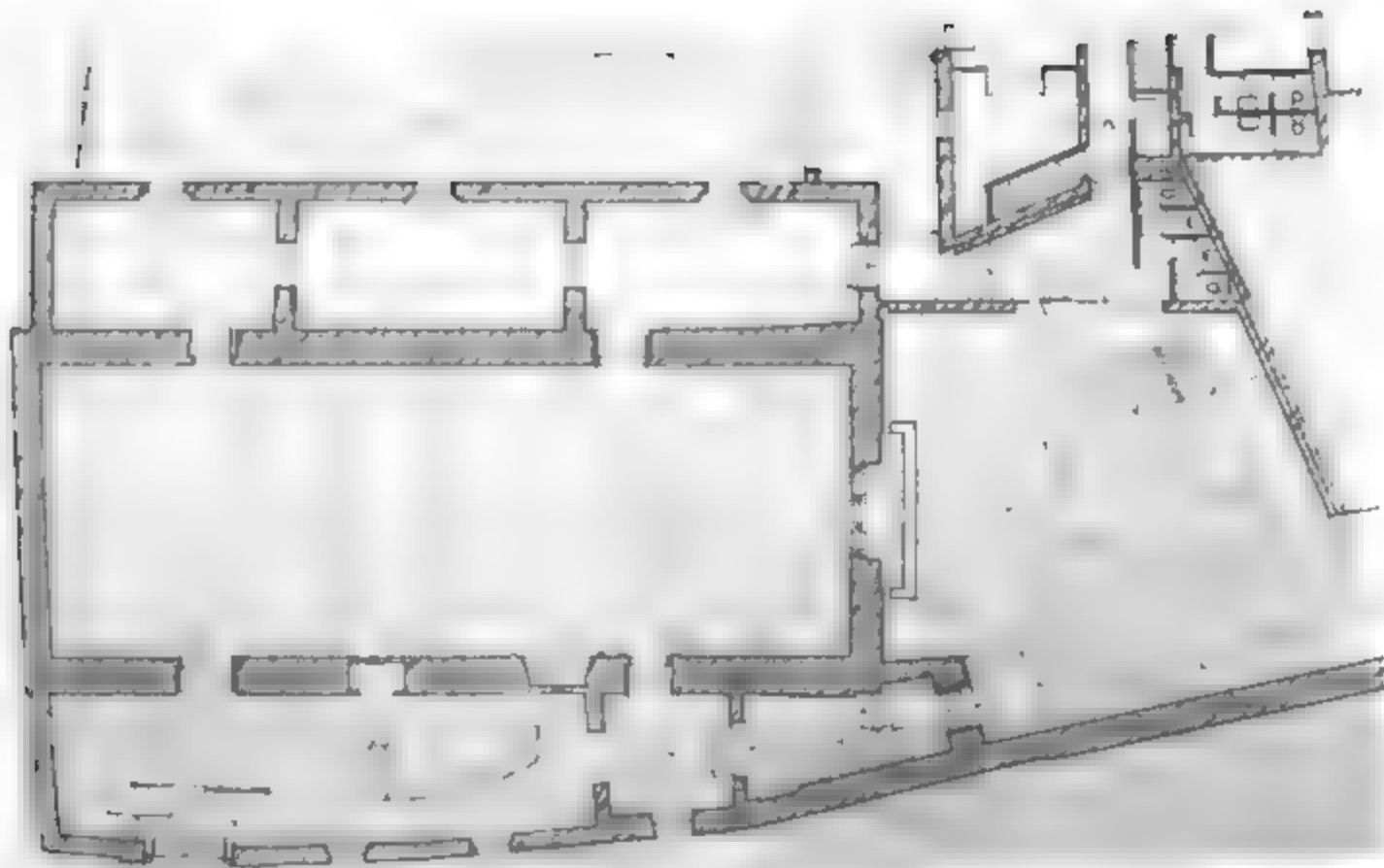
١٥٠- مصلى ملحوق بالجزء الأمامى من الداخل فى كنيسة سان بدرو (إشبيلية)



١٥١ - منظر داخلي لمعبد الترانستو (صليطلة)



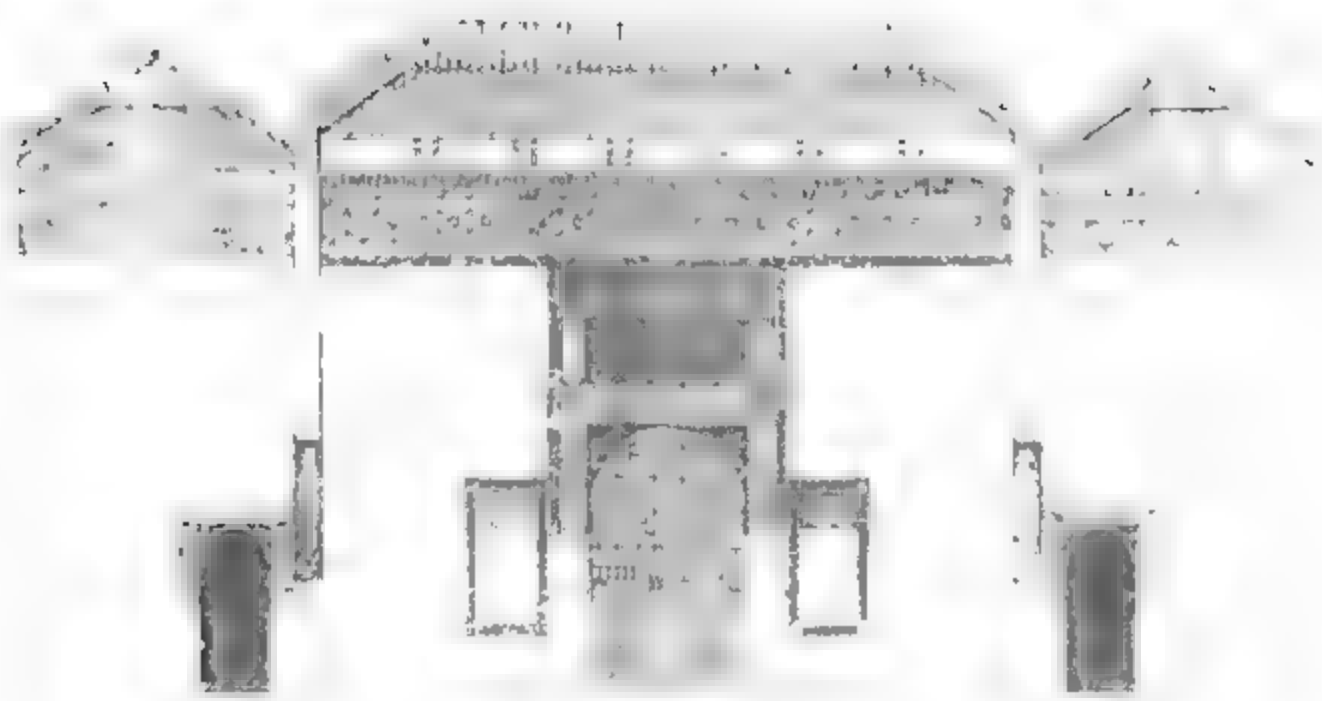
١٥٢ - منظر داخلي لمعبد سانتا ماريا لابلايكا (طليطلة)



١٥٣- مخطط لمعبد الترانستو (طليطلة)



١٥٤- منظر خارجى لبرج ال ارياس داييلا (شيقوبية)



١٥٥- طليطلة : ورشة المورو (مسقط رأسى)

الباب الثاني

الفن المدجن في إسبانيا

Las Espanas mudéjares

الفصل الأول

القرن الثاني عشر

١-١ : مدخل :

منذ الاستيلاء على طليطلة حتى موقعة العقاب :

(Las Navas de Tolosa) (١٠٨٥-١٢١٢م) (٤٧٨-٦٠٩هـ)

من المعهود أن ينظر إلى استيلاء ألفونسو السادس على طليطلة عام ١٠٨٥م على أنه حدث تاريخي هام يعتبر بداية مصطنعة، لكنها مفيدة، لهذا التعايش خلال القرون الوسطى بين الجماعات الدينية المختلفة والتي تعرف من الناحية الثقافية بالمدجنات. ومن الناحية الرمزية لا يجب أن ننسى الإشارة إلى تحليل ذلك الحدث ودلالاته في نظر أحد المصادر العربية مثل ابن كردبوس الذي تحدث عن دفع الجزية (وهي الضريبة التي كان على المستعربين سدادها للمسلمين) للملك القشتالي ، وبذلك يتحول النظام الضريبي القديم ، كما لا ننسى اللقب الذي أطلقه ألفونسو السادس على نفسه وهو "إمبراطور" أي أنه لقب مواز للقب أمير المؤمنين ، وجاء هذا اللقب في كافة المكاتبات الصادرة عنه وهو إمبراطور الديانتين (ابن الكردبوس: تاريخ الأندلس ص ١٠٥، ١١٠) (١) .

وفي هذا التوفيق بين المتناقضات نجد أن شخص الملك القشتالي المحكم بالإحياءات الإسلامية . (فهو يقيم في قصر من قصور ملوك الطوائف - بنو ذي النون في طليطلة - ويستولي على المنية أو الحديقة الملكية الواقعة على ضفاف نهر تاجه) ، يدخل في تناقض مع الخط الذي يسير على النهج الأوربي، أي على ما يقوم به فرناندو الأول وسانشو الثاني في التشجيع على استقدام رهبان جماعة كلوني وانتشارها ، وإقرار طقوس رومانية جديدة.

وبالنسبة لضم طليطلة - على مستوى السيطرة على الأراضي - لم يكن ذلك إلا خطوة إلى الأمام لجعل الحدود الفاصلة والدفاعية للمسيحيين تصل إلى نهر تاجه. وهنا نجد أن الإبقاء على المدينة والسيطرة عليها كان يعنى ضمان حماية الأراضي الواقعة بين نهري دويرة وتاجه ، والتي كانت محط بداية شغل الأراضي بالسكان الجدد القادمين من الشمال أو من الجنوب. وقد أبدى ألفونسو السادس عناية خاصة بالموضوع فعهد إلى رايمود دي بوجونيا Raimundo de Burgona - ذلك النبيل الفرنسى - القيام بهذه المهمة. وهنا نجد أبرز تلك المناطق هي سلمنقة، وأولميدو Olmedo ، وكويار Cuéllar ، وشيقوبية Segovia ، وأبيلة Avila ، وأريبالو Arevalo ، وألبا دي تومس Alba de T ، وأيسكار Iscar كما نضم إلى القائمة كلاً من سامورة Zamora ، وساهاجون Sahagun حيث كانت أراضيها آمنة منذ عام ١٠٧٢م (٤٦٥ هـ) . ويقول مانويل بالديس M. Valdés : " إن الإطار الجغرافى الذى تمتد فيه العمارة المدججة ، والذي يضم مناطق جغرافية رومانية أصبح واضح الملامح " (٢) .

وقد سار على سياسة القوطيين هذه كل من ألفونسو السابع (١١٢٦-١١٥٧) وألفونسو الثامن (١١٥٨-١٢١٤م) ، ورغم هذا فقد حدثت بعض التذبذبات فى هذا الاتجاه ، نظرا لضغوط المرابطين أولا والموحدين بعدهم، وهى اللحظة التى نجم عنها هجرة أعداد كبيرة من المستعربين من الاندلس، ولقد بدأت هذه الظاهرة قبل الاستيلاء على طليطلة ، وأخذت تزيد مع المواقف المتشددة التى عليها الملوك والأسر الحاكمة فى الشمال الأفريقى. ولقد أسهمت هذه المجموعات بميراثها الثقافى، وهنا لا يجب أن ننسى من بينهم هؤلاء المستعربين الذين تم تهجيرهم إلى مراكش على يد المرابطين عام ١١٢٦م (٥٢٠) ، ثم أعادهم الموحدون عام ١١٤٧م . أضف إلى ماسبق أن مدينة المرية ظلت طوال عشر سنوات (١١٤٧م-١١٥٧م) (٥٤٢ - ٥٥٢ هـ) تحت إمرة ألفونسو السابع ، ونزید على ماسبق عنصراً آخر وهو العلاقات السياسية والحماية العسكرية التى تم إقرارها بين قشتالة وملوك الطوائف فى مرسية (ابن مردنيس) . هذه العناصر جميعا تمثل طرقاً لنفاذ الثقافة الإسلامية إلى الأراضي الواقعة شمال نهر تاجه.

وبعد موقعة العقاب Las Navas de Tolosa (١٢١٢م) (٦٠٩ هـ) لم تعد طليطلة نقطة في الحدود الجنوبية ؛ إذ تم اعتبار الأراضي الواقعة بين نهر تاجه ودويرة على أنها قد تم الاستيلاء عليها نهائيا. ولم يتبق إلا السهول الواسعة القائمة بين نهر تاجه ونهر وادي أنه Guadiana ، وكذلك الآفاق المتعلقة بالموقف السياسي والعسكري المتدهور في وادي نهر الوادي الكبير.

١-٢ : قشتالة وليون :

أولى المشروعات المدججة : -

لقد اتسم الفن المدجن خلال هذه الفترة التاريخية بأنه فن ريفي في المناطق التي تم توطينها ، رغم أن هذه المناطق كان بها ورش متنقلة تابعة لمراكز حضرية وثقافية من الطراز الأول . كما أسهم القيام بتنفيذ مشروعات كبرى تتوافق مع الأساليب الأوروبية السائدة آنذاك في المدن الكبرى، وهدم المباني السابقة أو إدخال تعديلات معمارية عليها لم يترك في أيدينا اليوم إلا القليل من الآثار المتعلقة بتلك الفترة ، والتي تركزت أساسا على المناطق الريفية. وهنا لا يجوز لنا على الإطلاق الحديث عن عمارة محلية إذا ما باعدنا المواد المستخدمة في البناء (المستخرجة من الأرجاء المحيطة) ، وكذا الأيدي العاملة غير المدربة لكنها ضرورية لإكمال أي مبنى ، وقلة المشروعات الكبرى التي تتحكم فيها الأوضاع الاقتصادية في المنطقة .

أما الأعمال التي يتم تنفيذها خلال هذه المرحلة فهي تعود في أصولها إلى المشروعات الرومانية التي استمرت في استخدام تقنيات بناء تُغيّر الشكل الجمالي للمبنى ، وأصبحت منطقة ساهاجون Sahagún هي المركز الأكبر تمثيلا لذلك الاتجاه ، إذ نجد كنيسة سان تيرسو San Tirso قائمة هناك، كما توجد بعض الكنائس الأخرى في المناطق المحيطة وهي : سان بدرو دي لاس دوينياس S. P. de los duenas ، وسان ثيرباصيو S. Cervasio ، وسان بروتاسيو في سانترباس دي كامبوس Santervas de Campos . وهذه النماذج جميعها عبارة عن مخططات بازيلكية توجد بها ثلاثة مذابح في الصدر بارزة من الخارج. ومن المؤسف أنه لم يتبق أي من هذه المباني بشكل كامل ،

ولهذا لا نعرف إلا القليل عن تقنية السقف ، اللهم إلا القباب الرائعة التي تم تشييدها فوق المذابح باستخدام الآجر. وكان من الممكن أن يساعد استخدام الاكتاف - بتشبيدها بالآجر ذي الشكل المشوي في البلاطات - على تنفيذ السقف باستخدام نفس المواد ، كبديل عن الخشب والتخلي عن القباب نصف الأسطوانية المبنية باستخدام الكتل الحجرية.^(٣) وهناك عنصر آخر له أهمية وهو وجود تربية (قطاع) Tramo مستقيمة بين البلاطات الثلاث للمخطط البازليكي وبين الجزء المنحني للمذابح. ولقد تحدث مانويل بالديس عن هذا العنصر بأن له وظيفتين : " فهو يسهم في توسيع الفراغ المخصص لإقامة الشعائر في الكنيسة، ويسهم أيضا - ولو بشكل ثانوي - في لعب وظيفة الدعامة التي تمتص قوة الدفع الثانوية للجدار المنحني قبل الالتحام بجدار الواجهة الداخلية. وفي الوقت الذي نجد فيه الوظيفة الثانية مستقرة ، فإن الأولى يمكن أن تتعرض لبعض التغيرات ، وخاصة في تلك الحالات التي تتسم فيها الطقوس الدينية بشيء من التعقيد ، مما يحتم توسعة الفراغ المخصص لذلك ، وهذا يستتبع توسعة التريبة المستقيمة " ^(٤) .

وأصبحت مدينة ساهاجون - خلال القرن الثاني عشر - مركزاً دينياً واقتصادياً مهماً ، وتؤكد هذا الوضع خلال القرن التالي. وهنا يمكن القول بأن كنيسة سان تيرسو S. Tirso قد بنيت عام ١١٢٦م، أما مصلى سان مانثيو S. Mancio في دير سان فاكوندو S. Facundo فقد تم تكريسه عام ١١٨٤م.

ولقد تعرضت كنيسة سان تيرسو للكثير من التعديلات ، ولم تحتفظ من الفراغ الداخلي إلا بالمحيط ؛ ذلك أن المشروع الأصلي كان عبارة عن نموذج بازليكي مكون من ثلاث بلاطات ، بحيث تنفصل البلاطتين الجانبيتين ببوابة خمسة، كما يوجد فوق كل واحد من العقود تريبة مزدوجة تنفصل عن بعضها بواسطة كتف صغير. أما بالنسبة للصدر فيوجد به ثلاثة مذابح: المذبح الأيسر Evangelio ^(٥) حيث بنى خلال القرن العشرين، والمذبح الرئيسي الذي بُدئ بناؤه باستخدام الكتل الحجرية ثم الآجر بعد ذلك ، وبذلك تتحول الحوامل التي هي الأعمدة الملتصقة المعدة من الحجر إلى أكتاف من الآجر، أما العقود فهي نصف أسطوانية ومزدوجة أما العقود نصف (*) هذا الجانب من منظور المصلين .

الأسطوانية الخاصة بالطابق الثانى فهي محاطة بطنّف مثلها فى ذلك مثل العقود التى نراها فى المذابح الجانبية. وتساعد المداميك الأخيرة الخاصة بالمذبح الرئيسى على إيجاد رفرف صغير ، وذلك باستخدام الأجر على شكل حلقة معمارية مقعرة *nacela*. أما الطابق الثانى الخاص بالمذبحين الجانبيين فإن نقطة انطلاق العقود هي كوابيل من الأجر . وبالنسبة للبرج الواقع على الخطوط المستقيمة للمذبح فهو مشيد من الأجر ، ما عدا الأعمدة الحجرية ذات الأصول الرومانية والمثبتة فى الفتحات. وفى الجزء العلوى نرى طبقات من البوائك التى تحدد ملامح الفراغات المفتوحة ، وهذه واحدة من سمات الأبراج فى ساهاجون خلال القرن التالى. ورغم بساطة أطلال الحوائط الخارجية إلا أنها هامة للغاية ؛ إذ بها تربيعات مزبوجة وإفريز من الأجر فى الأركان ، وهذه موضوعات سوف تحظى بتطور كبير فى مراحل تالية .

وما يهمنا هنا فى مصلى سان مانتيو S. Mancio هو حائط من الأجر الذى أعيد استخدامه لبناء المصلى حيث كان جزءا من دير قديم. وتظهر على هذا الحائط ثلاثة من العناصر الزخرفية التى أشار إليها مانويل باليس M. Valdés على أنها من سمات العمارة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، حيث نراها فى عمارة إعادة التوطين القشتالية - الليونية ، وهذه العناصر هي: العقد نصف الأسطوانى ، والأطر ، وأحزمة من الأجر الموضوع بشكل رأسى.

نلاحظ أن كنيسة سان بدرودى لاس نوينياس تكرر نفس المسطح الخاص بسان تيرسو كما أن "البج - الرقبة" مشيد على المنطقة المربعة الموجودة فى الصدر *cabecera* . أما المذابح الجانبية فهي مشيدة بالحجر، بينما المذبح الرئيسى يجعل العقود المزبوجة المشيدة من الأجر على أعمدة من الحجارة ملتصقة ببعضها ، وفى تناوب مع كوابيل من اللفائف. أما الطابق العلوى فيتضمن سلسلة من العقود المزبوجة يعلوها إفريز مسنن. ومن المهم أيضا الإشارة إلى المذبح الأيسر Evangelio التى استقلت بواسطة حائط ، وبذلك تكتسب سمة الانغلاق *clausura* التى عليها الراهبات، وتحويلها إلى

كنيسة. ويتكرر في هذا الحائط نفس نظام العقود والإطار اللذين نتحدث عنهما في مثل هذه المباني^(٥).

أما في تيرا دي كامبوس T. de Campos (في محافظة بلد الوليد) ، فرغم أنها بالقرب من ساهاجون ، وتابعة لدير سان فاكوندو الذي كانت القرية وقفا له منذ عام ١١٣٠م، نجد أن كنيسة سان خرباسيو وبروتاسيو في سانترباس - التي أقيمت في منتصف القرن الثاني عشر - تبدأ سلسلة من المباني لها سمات مشتركة في هذه المنطقة. ولقد تعرض المبنى للكثير من التعديل ، ولابد أنه كان في بداية الأمر ذا مخطط بازليكي على نفس شاكلة ما هو في كنيسة سان تيرسو وكنيسة سان بدرو دي لاس دوينياس ، وأبرز التفاصيل التي تميزه هي المذابح الثلاثة التي عولجت من الداخل بشكل مختلف عما هو عليه في الخارج ، ففي الوقت الذي نجد فيه الجدران الداخلية مشيدة بالآجر ، فإن الجزء الخارجي للمذبح الرئيسي مشيد من الكتل الحجرية ، والأعمدة ، والفتحات المستطيلة ، وأطراف دعائم ، وأشكال حيوانية عند منطقة الرفرف. أما المذبح الأيمن Epístola فيوجد به مستويان يفصلهما الآجر الموضوع بشكل رأسي ، كما أنه محاط من أعلى وأسفل بإفريز مشرشر. أما في المستوى السفلي فهناك تبادل بين الأكتاف وأبدان الأعمدة ، بينما الجزء العلوي به عقود نصف دائرية. وفيما يتعلق بالمذبح الخاص بالبلاطة اليسرى Evangelio نجد أن التصميم به عقود مزبوجة في المستويين ، وأفاريز مستنة مستخدمة كعنصر للفصل، وبالإضافة إلى إفريز آخر ثلاثي في نهاية الجدران. والشئ المهم في هذه المذبح الجنوبي هو وجود جزء من حائط التريعة المستقيمة للمذبح ، حيث نرى عقودا متقاطعة أضيفت بعد ذلك^(٦).

يجب أن نضيف هنا عملا آخر مهما وهو كنيسة سان خوان المعمدان S. J. Bau tista في فرسنو القديمة Fresno el Viego (بلد الوليد) . وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا^(٧) إلى أن هذا المبنى يمكن أن يرجع تاريخ إنشائه إلى الأعوام الأولى للقرن الثالث عشر، إلا أن سماته الشكلية تضعه في بداية طريق التشييد باستخدام الحجر ثم مواصلة الطريق بالآجر. وفي هذا العمل يطالعنا الصدر الذي يتسم بأنه روماني ، ذلك أن الجزء المبنى بالآجر صغير جدا ، كما أنه غير متفق ومرتبط بالكتل الحجرية التي تصل إلى الرفرف الكائن في المذبح الخاص بالبلاطة اليمنى Epístola وحتى نصف الطابق في المنطقة الوسطى (المذبح) .

أما مذهب البلاطة إيسرى، فقد تم تعديله خلال القرن السادس عشر عندما أقيم المصلى الجنازى الخاص بالسيد/ فرناندو دى كارديناس. وهذا العمل الذى لم ينته خلال الفترة بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، يتم بناؤه خلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر من خلال إقامة ثلاث بلاطات ، حيث يظهر تركيب الحوائط بالشكل الذى سنراه فيما بعد فى عمارة كنيسة تورو Toro. وعلى أية حال فإن الأمر الهام فى هذه الأعمال ذات الطبيعة الريفية هو قدرة التصاميم المدججة المنفذة بالأجر على التحول - فى أى مرحلة من مراحل البناء بعد استخدام الكتل الحجرية - إلى وحدات زخرفية فريدة وبعبارة عن القيم والجماليات الخاصة بالأعمال الرومانية.

وبالنسبة للتعديلات الناتجة فى هذه المنطقة على المستوى المعماري المميز ، وخاصة فى باب تقنية البناء حيث يحل الأجر محل الكتل الحجرية، فقد ظهرت نظريات يقول بعضها بوجود معلمين وأهالى من طليطلة، ونظريات أخرى تتحدث عن وصول الأجر إلى الأراضى الأرغنية. ولقد اتخذ مانويل بالديس M. Valdés هذا الموقف وتحدث عن تشابه فى بعض العناصر والموضوعات الزخرفية بين كنائس وادى الجليقة el Gallego ، وهذه المرحلة الأولى للفن المدجن فى قشتالة وليون، وخاصة فى حالة كنيسة سانترباي دى كامبوس^(٨).

وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا M. T. P. Higuera أن كنيسة بيالباندو-Villal bando قد أصبحت محورا صغيرا له سمات إنشائية خاصة جدا. وهى هنا تتحدث عن كنيسة سان نيكولاس S. Nicolas وسان بدرو. إذ تتميزان بأنه قد حل محل المذبح شبه المستدير صدر مستقيم الخطوط ، وأكثر ملاءمة للأعمال الإنشائية التى تتم من خلال الأجر ولم يتبق من هذه الكنائس المشتقة من النموذج الرومانى الخاص بوادى تيرا Tera إلا القليل من الأطلال التى اندمجت فى مبانٍ لاحقة ، ومع ذلك يمكننا رؤية سلاسل العقود نصف الأسطوانية والموجودة على مستويات مختلفة للمذابح : وقد بنيت كلتا الكنيستين على ما يبدو عندما قام فرناندو الثانى ملك ليون بإعادة توطين بلدة بيالباندو Villalpando ، ويوجد فى سان نيكولاس إشارة إلى التدخل الذى حدث عام ١١٦٤م على يد الأخوين لورنثو ودمنجو بدرو ، وهما من رجال الدين فى كنيسة سان إيسيدور دى ليون .

" ورغم سهولة استخدام المخطط المربع فى أعمال البناء بالأجر ، فإن التقاليد الرومانية تحتم أن تكون المذابح شبه مستديرة . ولا أعرف - خارج قرية بيبالباندو - مثالا لصدر مستطيل إلا فى سان بدرودى ثامراًمالا S. P. de Zamarramala (شيقوبية) ، والتي ترجع إلى القرن الثالث عشر" (٩) .

١ - ٣ : المنطقة الوسطى فى شبه جزيرة أيبيريا : طليطلة : -

سوف يتكرر كثيرا اسم مدينة طليطلة كموضوع وكمدينة تم الاستيلاء عليها عام ١٠٨٥م (٤٧٨ هـ) ، إذ إنها تعتبر نقطة اللاعودة لنظام سياسى وحربى جديد حل محل النظام التابع لخلافة قرطبة . ومعروف أن " الفتنة " أو الحرب الأهلية التى قضت على حياة الحكم الأموى أدت إلى تصدع الأندلس ، وتحوله إلى ممالك إسلامية صغيرة منقسمة على نفسها ممالك الطوائف ٤٢٢-٤٨٤هـ/١٠٢١-١٠٩١م مثلما عليه الحال بين الممالك المسيحية فى الشمال . وإذا ما كانت إرادة ملوك الطوائف تكمن فى الحفاظ على استقلالهم وسماتهم التى تميزهم عن الآخرين ، فإن الممالك المسيحية تباعد نفسها عن المشاحنات ، وتعمل على تحقيق هدف مشترك هو " حرب الاسترداد " .

ولهذا فعندما نعود إلى الفكرة الأولى نجد أن دخول ألفونسو السادس طليطلة كان يعنى تغيراً نوعياً فى معسكر القوى الشمالية التى تواجه ملوك طوائف أكثر منها عتاداً حربياً وأعلى ثقافة.

كما تغيرت طبيعة العلاقة المتصلة بمفهوم الاستيلاء على الأراضى، وهذا يرجع إلى الصعوبات التى نجمت أثناء عملية توطين وادى نهر دويرة. ولما كان الاستسلام يعنى إقرار اللوائح الخاصة بالمدجنين ، بمعنى أن المسلمين يمكن أن يحتفظوا بأموالهم وممارسة عاداتهم وشعائهم الدينية مقابل سداد ضريبة تدفع مباشرة للملك الذى يصبح بمثابة الحامى. ومن خلال هذا الموقف الجديد نرى محاولة الإبقاء على سكان يستقرون ويعملون على استيطان الأراضى واستمرار الأداء الاقتصادى، أى أن الوضع معاكس لما كان عليه حال المستعربين فى ظل الحكم القرطبى.

كما أن هذا الموقف هو أيضا نتاج من نتائج الاستيلاء على طليطلة، إذ نجد أن ألفونسو السادس يشارك في الصراعات بين الملوك إما بصفته وسيطا بين ملوك الطوائف أو مرتزقا لواحدة منها ، وبالفعل فإن الضغوط الكبيرة التي مارسها ملوك الطوائف في إشبيلية وفي سرقسطة على المملكة الطليطلية أجبرت ملكها/ القادر على الدخول في مفاوضات مع ألفونسو ليسلمه مقابل الاستيلاء على بلنسية وتسليمها له. ومعنى هذا أن الاستيلاء على طليطلة هو نجاح سياسى أكثر منه انتصار بقوة السلاح. أما دور الوساطة الذي سيقوم به الملك القشتالى فسوف يدفعه إلى تلقيب نفسه "إمبراطور إسبانيا" .

إلا أن المستقبل القريب لطليطلة لم يكن وريدا ، فقد أسهمت الموجة المرابطية أولا والوحدية ثانيا في إيقاف التوسع القشتالى ، وبالتالي حوصرت المدينة وتوقفت الغزوات المسيحية، ولكنها استعادت وضعها المميز الذى كانت عليه عندما كانت عاصمة للقوط ، وأصبحت فيها رئاسة الأسقفية في إسبانيا بعد موقعة العقاب التي جرت عام ١٢١٢م (٦٠٩ هـ) .

إذن كان للاستيلاء على طليطلة، وكذا بعض الأنشطة الحربية الأخرى الموازية، انعكاساتها على بنية السكان، وخاصة فيما يتعلق بتيارات الهجرة التي استندت على أسباب تاريخية، وكذلك على مجتمعات مختلفة كانت مستقرة سلفاً، وكل هذه العناصر تساعد وتبرر تطور الفن المدجن وسماته .

وبالفعل فإننا نلاحظ أن تحديد ملامح المنطقة الطليطلية سوف يرتبط بمراحل التوطين ، ومن هنا نجد أمامنا منطقتين مختلفتين تماما: أولاها : تلك المناطق ذات الكثافة في عدد المدن والقرى التابعة لمحافظة وادى الحجاره، وطليطلة ، ومدرید ، وقونقة Cuenca . أما الأخرى : فهي قليلة الكثافة السكانية مثل ثيوداد ريال Ciudad Real ، وألباشى (البسيط) Albacete ، وجزء من كاثرىس .

وفيما يتعلق بالعاصمة نجد استمرار المجموعات المدجنة ، واليهود ، وكذلك المستعربين . وقد فازت هذه المجموعة السكانية الأخيرة ببعض الامتيازات ؛ ذلك أن طقوسها الدينية كانت أكثر أهمية بالمقارنة بالطقوس الدينية المفروضة من قبل روما

والتي قبل بها ألفونسو السادس، ومن هنا تم الإبقاء على ست كنائس مستعربة كانت تمارس أنشطتها منذ العصر الإسلامي ، وهي: سانتا خوستا إي روفينا، وسان سباستيان، وسانتا أيولاليا، وسان لوكاس، وسان توركوأتو، وسان ماركوس، وأمام هذه المجموعة نجد أن السكان المسيحيين من المستوطنين الجدد كانوا يؤدون شعائرتهم في بداية الامر في الكاتدرائية ، وفي الوقت نفسه أخذت تُشيد بعض الكنائس اللاتينية مراعاة لتعداد السكان . وفيما يتعلق بالكاتدرائية يجب أن نضع في الاعتبار أنه تم تعيين أول أسقف للمدينة ، ووقع الاختيار على الأسقف برناردو، الفرنسي التابع لجماعة كلوني Cluny . الأمر الذي أصاب السكان بالإحباط. لكن الأمر الأكثر دلالة هو تحويل المسجد الكبير إلى كنيسة (والذي كان قد تم احترامه بناء على شروط الاستسلام التي وقعها المسلمون) . ولا نكاد إليوم نصدق الفكرة الأسطورية التي تتحدث عن تدخل الأسقف إلى جوار الملكة كونستانزا Constanza عام ١١٠١م مستغلا غيبة الملك ، ونعتبر أن تحويل المسجد الجامع إلى كاتدرائية جاء مباشرة بعد الاستيلاء على المدينة .

ولقد تميزت طليطلة - من الناحية التاريخية - بكثرة عدد الباحثين وإجادتهم^(١٠) . ونذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لنقول : إنه إذا ما كان التأريخ للفن المدجن يبدأ مع أمادور دي لوس ريوس ، فلا يمكننا أن ننسى أن ذلك الرجل قد كرّس أعدادا هائلة من الصفحات التي كتبها عن الآثار الطليطلية ، واستند عليها في إقامة نظرياته في هذا المضمار. إلا أن السيد مانويل جومث مورينو^(١١) هو الذي قام في تاريخ متأخر (١٩١٦م) بإعداد دراسة موجزة عن هذه المدينة وكرّسها لهذه المرحلة الفنية. وفصل في دراسته وجود عدة مراحل لازال الكثير من الدارسين يسيرون على نهجها حتى اليوم ، وخاصة تلك الدراسات ذات الانتشار الواسع.

وبعد ذلك نبرز دراسات قام بها هنري تيراس Terrasse^(١٢) وبابون مالدونادو P. Maldonado . ولقد حاول هذا الباحث الأخير من خلال عدة دراسات تناول الفن المدجن في المنطقة التابعة لطليطلة (١٣) ، كما نبرز في هذا الإطار البحث الذي أعدته كونثبثيون أباد كاسترو C. A. Castro والذي تحدثنا عنه سلفا . وهو بحث كرّسه للعمارة الدينية لأسقفية طليطلة التي وصلت حدودها أيضا إلى نفس حدود المملكة القديمة. وتنقسم تلك الدراسات بأهميتها البالغة ذلك أن المناطق الجغرافية الأخرى مثل أرجن ، وقشتالة ، وليون أو إكستريما نورا حظيت بدراسات عن الفن المدجن فيها من

منطلق الدائرة الإقليمية، أما بالنسبة للمنطقة الواقعة جنوب الهضبة الوسطى ، فقد حظيت بدراسات هامشية نظراً لإعطاء الأهمية القصوى لطليطلة.

ومما لا شك فيه أن ما قامت به بالبينا مارتنت كابيرو B. M. Caviro من دراسات تاريخية عن الفن المدجن عامة وفي طليطلة خاصة، كان مركزاً على العمارة المدنية وعمارة الأديرة^(١٤).

وقبل أن ننتهي من هذه العجالة يجب أن نشير إلى الأبحاث التي نشرتها ماريّا تيريسا بيريث إيجيرا ، وكلارا دلجايو باليرو Clara D. Valero ، فهي أبحاث تقدم لنا الجديد بشأن الفن المدجن في طليطلة ، بما في ذلك من إسهامات وإضافات تتعلق بالعالم الإسلامي ، وتتوافق مع آخر التوجهات التاريخية^(١٥).

قصور الملك :

لقد استثنيت شروط الاستسلام الخاصة بطليطلة الحقوق المتعلقة بممتلكات الملك القادر ، والتي انتقلت إلى ألفونسو السادس، رغم أنها نصّت على الإبقاء على أملاك المسلمين وباقي السكان من يهود ومستعربين. ومعنى هذا أننا أمام أول عملية استيلاء على عناصر ملكية إسلامية، ثم أصبحت بعد ذلك أمراً ثابتاً طوال العصور الوسطى. ونذهب أبعد من هذا لنقول إن ألفونسو السادس عاش أثناء فترة نفيه (بعد وفاة الملك فرناندو الأول ومناوأة أشقائه له) في المنية المسماة " حديقة الملك " Huerta del Rey تحت حماية المأمون الذي كان آنذاك عاهل مملكة طليطلة، وتمتع بما كان وقبل بما هو معمول به في البلاط الإسلامي. وهو اليوم ليس المستأجر بل المالك لهذه الأماكن التي عمل على صيانتها وإصلاح الأعطاب بها.

أما في داخل المدينة فقد كان هناك منطقة القصبية ، واسمها الحزام حيث تضم داخل أسوارها منطقة القصور ، والأجنحة الإدارية ، والعسكرية لهذه المملكة . ولقد ظل مقر القصبية بكامله حتى نهاية القرن الثاني عشر ، ثم أخذ يتحول إلى أجزاء من خلال عدة تنازلات ملكية " ... مثل منح الكونت نونيو بيرث دي لارا Nuno P. de Lara قطعة هناك ، أو الموافقة على إقامة مقر لجماعة سانتياجو الدينية في المنطقة الواقعة تحت

القصر. وفي نهاية القرن الثالث عشر أخذت عملية التقطيع تزداد حدة ، حيث منحت القصور القديمة - قصور المؤمن - لبعض الجماعات الدينية: البندكتينية *Bendictinas* ، وفرسان جماعة قلعة رباح ، والفرنسيسكان ، وبعد ذلك بوقت قليل فازت جماعة سان خوان دي جيروزاليم *S. J. de Jerusalém* بقطعة هي الأخرى . وبذلك فإن منطقة الحزام ظلت تقوم بدورها القديم ، ففيها عدد من القوى الفاعلة وذات التأثير: وهي قصر الملك ، ومقار جماعات سانتياجو، وقلعة رباح وسان خوان^(١٦).

ولقد تدخل أكثر من ملك في شأن هذه المنطقة طوال العصور الوسطى ، وبذلك ذابت ملامح الميراث الإسلامي ، وكان آخرها ما قام به كارلوس الخامس ببناء قصره . الأمر الذي كان نقطة بداية النهاية لهذه المنطقة التي لم يتبق منها إلا القليل من الأطلال التي يمكن أن تعطينا فكرة عن تلك المباني الملكية.

ونذكر من بين تلك الإضافات المصلى الذي أمر ألفونسو الثامن ببنائه عام ١٢١٠م ، ثم منحه للجماعة الحربية " قلعة رباح " ، بما في ذلك الفراغات المحيطة به. ولم يتبق لنا من هذه المجموعة إلا واحد من المذابح المدججة الأولى ، وهو مذبح متعدد الأضلاع يستند على دعائم *Contrafuertes* من الخارج ، وبه عقود منفوخة مزبوجة في الجزء السفلي، وعقود حدوية متقاطعة في الجزء العلوي. كما كان مصلى بيلين *Belen* جزءا من هذا المكان ، والذي لم يكن إلا عبارة عن قبة ترجع إلى عصر ملوك الطوائف ، ثم أصبح الآن أول مصلى جنازى في طليطلة ، حيث دفن به السيد فرناندو بيريث عام (١٢٤٢م). وتشكل عملية إعادة صياغة مسطح ذى طبيعة خلافية (عصر الخلفاء) بما فيه من قباب ذات أضلاع متوازية ومتقاطعة ، ثم أضيفت إليه زخارف جصية مدججة ، ومقربصات ، وتوريقات ، وتروس ، ونقوش كتابية قوطية، نقطة البداية في تطور العمارة الجنازية في طليطلة^(١٧).

وخارج الأسوار كانت هناك المنية التي أطلق عليها حديقة الملك (ثم سميت بعد ذلك بقصر جاليانا *Galiana* ابتداءً من القرن السادس عشر) ، ولقد تعرضت للكثير من التعديلات لدرجة فقدت معها البنية التاريخية ، لكنها تحولت إلى أسطورة من خلال الحكايات والقصائد وخاصة " مجلس الناعورة " الذي كان عبارة عن قبة [من زجاج ملون منقوش بالذهب] تقع في وسط بحيرة ، بحيث يتم رفع الماء إليها من خلال آلية

خاصة [بتدبير أحكامه المهندسون] ، ثم تعود المياه للانزلاق على الحوائط. وظلت المنطقة على حالها كمنطقة سكنية ، وهذا ما فعله علي بن يوسف إزاعها ، وفي هذا المقام يشير ابن كردبوس إلى أنه في عام ٥٠٣هـ (١١٠٩-١١١٠) توجه الأمير علي بن يوسف إلى طليطلة ثم عسكر على أبوابها ونزل بالمنية الشهيرة ، واستولى على الكثير من حصونها ؛ ذلك أن جيوشه انتشرت في تلك المناطق^(١٨). كما نعرف أيضا أنها استخدمت عام ١٢٥٤م (٦٥٢هـ) مقرراً للملك الناصر الذي ذهب إلى طليطلة للقاء ألفونسو العاشر.

العمارة المشيدة :

لقد أدت إقامة الأديرة المغلقة de Clausura ، والتي منحت أراضيها من مناطق القصور الملكية إلى الحفاظ على كثير من الأحيان على بعض المباني التي بداخلها ، ورغم ما أجريت عليها من تعديلات وأقلعة على الاستخدامات الجديدة، وهي مبانٍ عبارة عن عمارة مدنية ليس لها ما يشبهها في أي منطقة من المناطق العمرانية المحيطة بها.

والوضع الذي عليه طليطلة ليس استثناء ؛ إذ تم الحفاظ في دائرة دير سانتا كلارا على منزل حامد شرافى (ابن إبراهيم شرافى فقيه المسلمين فى طليطلة) ، وهو منزل يقع حول صحن شجر البرتقال ، وقد حصلت عليه الراهبات فى الدير عام ١٢٩٥م^(١٩). ويتكون هذا المنزل من بوائك (بائكتان) تقع فى الجوانب الصغرى للصحن المستطيل ، وهناك تفتح القاعات من خلال عقد حدوية مزدوج عليه طنف من الزخارف الجصية. ولا بد أن الحجرات لها منية مثثة مع وجود حنيات فى الأطراف، وبالإضافة إلى ذلك فإن الممر الجنوبي يتضاعف حجمه ، هذا المخطط يرجع فى أصوله إلى " دار الملك " بمدينة الزهراء ، وسوف يكون مطبقا فى الإنشاءات الموحدية وهى التى ضمت بعد ذلك إلى القصور الملكية التابعة لألفونسو العاشر فى إشبيلية. وبالنسبة للبقايا الزخرفية التى لازالت حتى الآن (نقوش كتابية عربية ، وسقف الصالة المسماة profundis ، وزخارف جصية ، وعقود) تشير إلى أن المبنى يرجع إلى القرن الثانى عشر. وفى نظرنا فإن الأمر الهام هو إدراك وجود هذه البنية الخاصة بالقصور ، والمكونة من

صحن مستطيل ودهاليز على جانبيه الصغيرين كل في واجهة الآخر في طليطلة ، حتى تحولت إلى نمط من أنماط القصور التي ستتطور باتجاه طرقات جديدة أو باتجاه مبانٍ ضخمة ، مثلما هو الحال في قصر قمارش Comares بقصر الحمراء بغرناطة.

أما العمارة الدينية - خلال الفترة الأولى اللاحقة للاستيلاء على المدينة - فقد قامت في الأساس على إعادة استخدام المباني القائمة ، والتي انضمت إليها قوة التراث المستعرب الشديد التأثر بالفن الإسلامي. ومن هنا ليس من المستغرب وجود عناصر فنية ومعمارية ترجع لعصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف في طليطلة ، مع وجود كميات كبيرة من المواد التي أعيد استخدامها والتي لها أهمية فنية ومعمارية. وبالنسبة لمسجد الباب المربوم (الذي أنشئ عام ٩٩٩م) (٣٩٠هـ) الذي تحول إلى كنيسة تعرف اليوم باسم كريستودي لا لوث Cristo de la Luz ، فإنه المبنى المثالي الذي يوضح لنا الكيفية التي تمثلت بها طليطلة نموذجا موروثا من عصر الخلافة لكنه خاضع للتقنية المحلية المتمثلة في البناء بالآجر، وهو المادة التي استخدمت في قرطبة، رغم أن ذلك كان بشكل مختلف عما هو عليه الحال في طليطلة.

وإذا ما كانت الطرز الفنية الأندلسية بمختلف مراحلها بارزة في عملية بناء المذابح الخاصة بالباب المربوم فإن هذا العنصر - الذي يرجع إلى عام ١١٨٧م - يحمل تأثيرات رومانية. ولابد من القيام بتحليل تفصيلي له نظرا لأهميته كنموذج تسير على هداية الأعمال اللاحقة: يتسم المذبح باستخدام الدبش في الأساس ، وفوقه نجد بوائك مطموسة مشيدة من الآجر، وهذه البوائك لها جذور مزدوجة ذلك أن العقود النصف دائرية والمزدوجة مأخوذة من الروماني القشتالي، أما العقود الحدية المدببة والتي فوقها عقود مفصصة فهي ترجع إلى التراث المعماري الإسلامي المحلي أما من الخارج فهناك بعض قوالب الآجر البارزة لحمل الرفرف ، فهي تعمل بمثابة كوابيل مُستلهمة في تلك الكوابيل القرطبية ذات اللفائف. ويتم تحديد الداخل بكتا البانكتين المطموستين والمتراكبتين من العقود الحدية المدببة التي تكرر نموذجا شائعا في الفن الروماني^(٢٠).

أما النظام الخاص بإضافة مذبح لاي " الحرم " الخاص بالمبنى القديم فنراه في كنيسة خوستا إي روفينا، ويظهر الشكل الخارجي على أنه مستويين من الفتحات الملموسة (عقود على شكل نصف دائرة ، ومزبوجة في الجزء السفلي ، ومنفوخة تحيط بها في الجزء العلوي عقود مفصصة) . ومع هذا فقد دخل على هذا المخطط تعديل جوهري خلال القرن السادس عشر ، بحيث تحول المذبح إلى مصلى جانبي تابع للإنشاءات الجديدة ^(٢١) .

أدت قوة النموذج الخاص بالباب المربوم إلى السير على نهجه في مبنى ذي أبعاد صغيرة هو كنيسة سان أيوخينيو S. Eugenio ^(٢٢) ، التي أسست بهدف حفظ رفات القديس الذي أرسله لويس السابع ملك فرنسا عام ١١٥٢م إلى ألفونسو السابع . وفي هذه الكنيسة المشيدة خارج أسوار المدينة وفي منطقة كانت مقابر المسلمين واليهود ، نجد المذبح وقد بنى على ثلاثة طوابق : أولها : الدبش في الجزء الأسفل ، ثم عقود مطموسة منفوخة ، ومزبوجة من خلال عقود حدوية مستديرة ، وهذه الأخيرة تدخل تحت عقود مفصصة في الجزء العلوي . ويحيط بهذه الطبقات الثلاث إفريز مسنن من الحجر .

ولم تقطع الكنائس التي شيدت خلال القرن الثاني عشر الحبل السري الذي يربطها بالعصر الإسلامي ، ومن هنا كان التوصيف لها بأنها كانت مساجد قد أعيد استخدامها ، أو أنها كنائس قوطية توجد في المناطق التي سمح فيها ألفونسو السادس بالإبقاء على الطقوس الدينية المستعربة . ومن أمثلة ذلك ما نراه في كنيسة سان لوكاس S. Lucas ^(٢٣) ، إذ تتكون من : ثلاث بلاطات غير منتظمة ، وصدر مستقيم ، وفواصل بين البلاطات عبارة عن أكتاف مشطوفة الحواف ، وعقود حدوية يحيط بها طنف ، أما السقف فهو خشبي من طراز " المسند والرباط " في البلاطة الوسطى ، وبما كان السقف من النوع المعلق Colgado في البلاطات الجانبية ، غير أنه لا تكاد توجد اختلافات في درجة الارتفاع ، وهذا ما لا يدع مجالاً لإضاءة البلاطة الوسطى (مثلما هو عليه الحال الآن بعد عدة خطوات ترميمية) ، ورغم هذا فهناك فتحات تخفف من قوة ضغط الحائط بين البلاطات . وبعد عدة ترميمات أجريت على الجانب الخاص بالمسطح وعلى الجانب البنيوي ، والتي كان أبرزها التوسعة التي أجريت خلال القرن السابع عشر (تمثلت في إقامة مصلى عذراء إسبرانثا La Virgen de la Esperanza) ، ضاعت معالم التصميم الأصلي .

ولقد كانت كنيسة سانتا أيولاليا ضمن الكنائس المستعربة الست التي أبقى عليها ألفونسو السادس^(٢٤) ، وأعيد بناء البرج وتنظيم المذبح الرئيسى الذى أصبح جنازياً اعتباراً من القرن السابع عشر. أضيف إلى ما سبق عمليات ترميم جرت خلال القرن العشرين من خلال مفاهيم تاريخية وضعت بعض العناصر موضع الشك. ومع كل هذا يمكننا تصور المخطط الأصلي المكون من ثلاث بلاطات قائمة على أعمدة مفردة أو على أكتاف ملتصق بها أعمدة ، وعقود حدوية مستديرة ، وفراغات فى الجزء العلوى عبارة عن نصف دائرة تربط بين البلاطات الثلاث.

وبالنسبة للكنائس التي كانت تمارس بها الطقوس الدينية على الطريقة اللاتينية نذكر كنيسة سان رومان (هى اليوم " متحف مجامع طليطلة والثقافة القوطية " Museo de los Concilios de Toledo y de Cultura Visigoda وقد مر الجزء الداخلى فيها بمرحلتين من مراحل البناء ، أولاها : جرت خلال العصور الوسطى ، أما الثانية : فخلال القرن السادس عشر ، وذلك بتعديل المصلى الكبير تطبيقاً لمشروع كلاسيكى قام به ألفونسو كوباروبياس Alonso Covarrubias برعاية أسرة نينيو Nino ، وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا^(٢٥) إلى أن المرحلة الأولى تضمنت البلاطات التي تنفصل عن بعضها بواسطة أكتاف ملتصق بها أعمدة ذات تيجان أعيد استخدامها (بعضها روماني) ، وعقود حدوية مستديرة يحيط بها طنف ، وسلسلة من الفتحات بمعدل ثلاث فى كل مساحة تقوم بمهمة الربط بين البلاطات الثلاث ، وتخفف من ثقل الحائط وتبهيئ الطريق للارتفاع بالبلاطات الجانبية حتى ما يقرب من منتصف ارتفاع البلاطة الوسطى. وقد أضيف إلى هذا التكوين المعمارى مذبح خلال القرن الثالث عشر، والذي يمكن أن يكون بداية لعملية بناء بلاطة جديدة تضم السابقات ، ومهما كانت ضخمة فإنها تعنى انكماشاً فى المسطح بالمقارنة بالفراغ السابق ، وهذا تناقض لم تتمكن ماريا تيريسا بيريث إيجيرا من التوصل إلى حل له، غير أنه يمكن أن يكون على علاقة بعدد المصلين ، والوضع العمرانى والسكانى فى مدينة أخذت تتباعد تدريجياً عن لحظات الغزو. وهاتان المرحلتان - أو على الأصح المشروعان المختلفان - تم توحيدهما من الناحية البصرية على طول القرن الثالث عشر ، وذلك من خلال مخطط زخرفى يتضمن من المشاهد الدينية (القديسون ، والرسل ، وموضوعات خاصة بنهاية العالم)

والزخرفة الإسلامية. ومن المحتمل أن تكون هذه الأعمال الزخرفية قد خضعت لتدخل الأسقف خيمينث دي رادا Ximenez de Rada الذي كرّس الكنيسة عام ١٢٢١ م .

نعود ونرى النقاش الدائر حول كنيسة سان رومان^(٢٦) يتكرر حول كنيسة سان سباستيان حيث يجرى الحديث عن أنها كانت مسجداً في الأصل (مسجد الدباغين) ، وبها ثلاث بلاطات مستعرضة على حائط القبلة، ولقد أعيد استخدام ذلك المكان ، ودخل تعديل المحراب ، وأدخل المذبح الكبير، وفي تاريخ لاحق - غير محدد - تم تغيير وجهة الكنيسة وفتّح باب ، واختفى بناء القبلة ، وأصبحت مقصورة الكهنة في الواجهة الداخلية إلى جوار البرج.

أما بالنسبة للارتفاعات فهي عبارة عن أعمدة جِيءَ بها من أماكن مختلفة ، وعليها عقود حدوية ، وفوق هذه العقود هناك مجموعة من الأكتاف التي تساعد على التخفيف من الحائط ، وتسهيل فتحات اتصال مع البلاطات الجانبية. أما بالنسبة للأسقف فنبرز السقف الخشبي المقيبى في البلاطة الوسطى - المسند والرباط - وذلك المجاور للبلاطة اليسرى الذي يكرر نفس التصميم الجمالونى ، ولابد أنها (الأسقف) حلت محل الأصلية ذلك أن تلك التي نتحدث عنها تعود لعصر الكاردينال مندوثا نظرا لوجود شعاراته عليها^(٢٧) .

وقد بدأت الكنيسة تفتّح أبوابها عام ١١٦٨ م وكرّست للطقوس الخاصة بالمستعربين، وفي القرن الخامس عشر بدأت أعمال جديدة في المنطقة الشرقية تستهدف إيجاد سطح به عقود مستعرضة (حاجبة)، إلا أن التدخل اللاحق جعل من الصعب إدراك وظيفة هذه الأعمال ، والتي تعتبر غرفة حفظ المقدسات جزءاً منها.

وتكتمل صورة الكنائس التي ترجع إلى القرن الثانى عشر بالأطلال الباقية من كنيسة سان أنطولين S. Antolin ، وهى اليوم جزء أساسى من الكنيسة التابعة لدير سانتا إيزابيل دي لوس رييس S. I. De los Reyes ، ففي عام ١٤٨٨ م منح الكاردينال مندوثا المبنى إلى هذه الهيئة الدينية ، وبذلك تحول المصلون إلى كنيسة سان سولس

S. Soles^(٢٨) فترى تيريسا بيريث إيجيرا أن المذبح الذي لازال باقيا منه مستويان من البوائك (السفلى منها . بعقود منقوخة مزبوجة بواسطة عقود مفصصة ، أما الجزء (المستوى) العلوى : فيه عقود حنوية مدببة داخل عقود حنوية مستديرة) وهما - أى المستويان - شاهدان على وجود كنيسة ذات ثلاث بلاطات ولها مذابحها، وهذه الكنيسة سوف تجرى عليها يد التعديل خلال القرن السادس عشر^(٢٩) .

وهناك مبنى آخر يصعب التأريخ لتطوره هو كنيسة سان أندرس المكونة من : ثلاث بلاطات ، ومنطقة تقاطع ، ومذبح رئيسي كبير أقيم في بداية القرن السادس عشر تحت إشراف السيد فرانشيسكو دي روخاس. وتعتبر هذه الكنيسة من الأعمال الهامة ذات الطابع القوطى الطليطلى ، وما يهمنا فى هذا المقام هو وجود البلاطات الثلاث غير أنه لا يمكن تخيل الحالة التى كان عليها صدر الكنيسة ، والسبب هو إدخال مفاهيم عصر النهضة، وهذه البلاطات تقوم على أعمدة أعيد استخدامها وكذلك التيجان التى تعلوها عقود حنوية . وهناك طابق آخر به عقود نصف أسطوانية . ومن المهم الإشارة إلى أن الحوائط الجانبية بها عقود مطموسة على شكل حنوية تقوم فوق أعمدة وتيجان ملتصقة بها .

وتكتمل قراءة الارتفاع الداخلى من خلال الواجهة الشمالية أو الرئيسية ، حيث تبرز فيها الإفريز العلوى الذى به عقود منقوخة مطموسة ، وعقود متعددة الخطوط ، وكلا النوعين محاط بعقود متعددة الفصوص مع ملاحظة استخدام أبدان أعمدة من السيراميك الأخضر للفصل فيما بينها، كما نرى البرج على جانب هذه البوابة ، وقد جرت عليه ترميمات خلال القرن السابع عشر حيث أضيف إليه الجزء الخاص بالجرس الحالى ، ومع ذلك نرى هناك عقداً أصلياً على شكل حنوى - مطموس - وبه طنف .

والأجزاء المشار إليها هى الأقدم فى دار العبادة المذكورة. ولقد أراد بعض الباحثين الربط بينها وبين وجود مسجد سابق. أما ماريا كونثيثيون فترى أن المبنى هو إعادة بناء بعد الحريق الذى نشب عام ١١٥٠^(٣٠) . وهنا يمكن القول بأن المصليين

القائمين في منطقة الانتقال يرجعان إلى تاريخ لاحق ، وهما مصليان جنازيان وعليهما قباب مقربصات. ويساعدنا أحد العقود الجنازية Arcosolio على تحديد عام ١٣٠٥م كحد أقصى للبناء.

رأينا في باب عمارة القصور كيف أن ألفونسو السادس تحول إلى ملك مشرقى ، عندما أقام في قصور ملوك الطوائف في طليطلة ، وأبقى على مخططاتها وزخارفها التي كان لها تأثير على المحيط القريب منها ، وعلى المنشآت المعمارية التي أنجزت في عهد خلفائه ورجال البلاط، ورغم أن أغلب هذه النماذج الممكنة قد زالت من الوجود إلا أنها تؤكد عدم الانفلاق أمام التأثيرات الثقافية المستمرة القادمة على يد أعداء سياسيين مثل المرابطين والموحدين ، ويأتي هذا من خلال تحليل موجات المهاجرين المستعربين. وقد كانت هناك تأثيرات واضحة للعيان في عهد ألفونسو الثامن - خلال نهاية القرن الثاني عشر - في دير لاس أوليجاس في برغش. ونعني بالتحديد مصليات: لا أسونثيون Asunción وسان سلباتور. وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا أن هذين العاملين يمثلان ظهور القبلة في العمارة المدجنة القشتالية ، ولابد أنهما مرتبطان بقصر المأمون في طليطلة والذي أصبح اليوم مصلى بيلين Belen .

وجاء تأسيس دير لاس أوليجاس ببرغش على يد ألفونسو الثامن وزوجته ليونور دي بلانتاجنت L. de Plantagenet (عام ١١٨٧م) ؛ ليؤكد مرة أخرى على سير ملوك القرن الثاني عشر على التوجهين الفنيين القائمين. أما بالنسبة لمقر الإقامة الديرى المسمى Los Claustillos فإننا نلاحظ عملا رومانيا له سمات ثيستورية^(٥) Cisterciense . لكن كلا من مصلى أسونثيون ، وسان سلباتور يخرجان علينا بملامح معمارية موروثة من الموحدين . وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا " أن وضع هذين المصليين في برغش - تلك المدينة التي لم يكد الإسلام يدخل إليها (...) - يؤكد الإرادة الواضحة للقائمين على الأمر (...) باختيار أنماط مستوردة من الأندلس إلى جوار الأنماط الموروثة عن ثيستور Cistor الأوربي والمستخدم في دير لاس كلاوستروياس Claustillos . كما أن هذا الاختيار سوف يكون نموذجا يحتذى عند بناء الكنيسة ،

(٥) أى تلك السمات التي سارت عليها جماعة ثيستور الفرنسية في مبانيها الدينية (المترجم) .

وبعض الملاحق الأخرى التابعة للدير والمنفذة خلال النصف الأول للقرن الثالث عشر. إذن يتضح لنا أن ما فعله ألفونسو الثامن هو أمر معتاد في ميدان الفن المدجن ، ومثال على الجمع بين ما هو محلى وما هو غريب ، أو بين ما هو قوطى وما هو مدجن . وهو الأمر الذى كان سائدا في المجتمع القشتالى في العصور الوسطى ، وبالتحديد في تاريخ مبكر هو نهاية القرن الثانى عشر، ويتكرر هذا الموقف في الإسهامات التى قام بها بعد ذلك كل من فرناندو الثالث وألفونسو العاشر في الدير المذكور^(٣١) .

ورغم أننا نتفق مع تورس بالباس T. Balbas فيما ذهب إليه بشأن وجود علاقة بديهيّة بين منشآت دير لاس أوليجاس وبين كل من تنمل ، ومسجد الكتبية بمراكش . يجب أن نشير إلى أن الفترة التاريخية تشير إلى مزيد من التأثيرات التى ترجع إلى أعمال أسبق تاريخيا، ومعنى هذا أن العقود المزخرفة بورق نبات الأكانتس (شوكة إلهود) Lamberquim ، والكائنة في مصلى لأسونثيون لها سابقة في التريبعة (القطاع) السابقة على المحراب بمسجد القرويين بفاس، وهو مسجد أقيم في عصر المرابطين. كما استخدمت المقریصات مصحوبة بزخارف بنائية، وإذا ما أخذنا في الاعتبار تواريخ هجرة المستعربين من مراكش إلى شبه جزيرة أيبيريا فإننا يجب أن نفكر أكثر في التأثير الذى أحدثه المسجد المرابطى في العاصمة المغربية - وهو مسجد زال من الوجود - مقارنة بالأعمال الموحدية التى أشار إليها بالباس. ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأن الفن الموحدى أخذ يطور المفاهيم الفنية التى جاء بها المرابطون.

ويمكن أن نقول بنفس الرأى فيما يتعلق بمخطط القبة القائمة على عقود متوازية ، وتقدم لنا شكلا نجميا مكونا من ثمانية أطراف. وسوف يتطور هذا النظام الذى كانت نقطة بداياته عصر الخلافة في قرطبة ، لكن سماته تتركز في العناصر الزخرفية أكثر منها في العناصر البنيوية ، حيث تظهر في بعض قباب بلاطة المحراب في مسجد القرويين بفاس (عصر الموحدين) .

أما بالنسبة للوظيفة الرئيسية للمصلى فإن ماريا تيريسا بيريث إيجيرا تقدم لنا تحليلا دقيقا للمساحات والبنية ، وتعتبر أن مصلى أسونثيون - دير أوليجاس - كان في الأصل القبة الجانبية في الصالة الرئيسية لقصر ألفونسو الثامن^(٣٢) ، وبعد وفاة الملك تحولت إلى مصلى جنازى تم ارتجاله عام ١٢١٤م ' مما أدى إلى إجراء

إصلاحات مثل إقامة ذلك العقد المخصص للمدفن والكائن في الحائط الجنوبي، وفي عهد الملك فرناندو الثالث ثم نقل رفات الملك ألفونسو الثامن إلى الكنيسة^{٢٢}.

ولا يوجد في مصلى أسونثيون أى من العناصر المعمارية التى تدل على الاستخدام الدينى أو الجنائزى ، والذي أقيم سلفا لهذا الغرض... وهو مصلى مربع الشكل وكان معزولا فى بداية الأمر من جوانب ثلاثة هى : الشمال ، والشرق ، والجنوب . وهذا ما توضحه الحوائط الخارجية التى لازالت باقية حتى الآن ، أما الجانب الغربى فيمتد ليصبح على شكل بلاطة تم إعادة بنائها بالكامل خلال العصر الحديث. وعندما نتأمل المخطط - فى غيبة الحفائر الضرورية - نلاحظ أن هذه البلاطة الموازية للممر الشمالى لمصلى " كلاوسترياس " ، مقسمة إلى قطاعات ، وبذلك تظهر وكأنها صالة مركزية مستطيلة يوجد فى أطرافها صالونات مربعة ، تسبقها تربيعة ضيقة وكأنها دهليز ، بحيث يتوافق الجانب الشرقى مع مصلى أسونثيون. وهذا يعنى أنه نفس التوزيع المعهود فى مخططات القصور الأندلسية *hispano musulmanes* ، والذي لجأت إليه العمارة المدججة منذ منتصف القرن الثالث عشر على الأقل ، وهذا ما تبرهن عليه صالة الأخماس أو صالة السلاح فى قصر شيقوبية Segovia ، وفى هذه الصالة نفسها التى تولى إنريكي الثامن إصلاحها نجد صالون العرش يحتل المساحة المربعة القائمة فى الطرف الشرقى، وهذه وظيفة ربما قام بها مصلى لا أسونثيون الحالى فى قصر لاس أوليجاس^{٢٣} .

وفيما يتعلق بمصلى سان سلباتور الواقع فى منطقة منعزلة والمحاط بحديقة ، فقد كان لهذا (فى نظر ماريا بيريث إيجيرا) عبارة عن قبة أو كشك يقع وسط حديقة ؛ " إذ هو عبارة عن مساحة مربعة الشكل أقل قليلا من مصلى أسونثيون ، وهو عمل رئيسى وجوهري ؛ لأن قبته الأولى لم تتعرض لأية إصلاحات وهى قبة مقربصات. وقد أعيد دهانها عام ١٧٥٥ م ، ويمكن أن نكتشف تحت طبقة الدهان بقايا الزخرفة القديمة التى كانت عبارة عن دهان أيضا ولكنه غامق ، وهناك تبادل بين التروس الشعرية الخاصة بالحصن وبين صور الطيور والحيوانات الخرافية ذات الارتباط بالمخططات المشرقية^{٢٤} . وتشير ماريا بيريث إيجيرا فى هذا المقام إلى وجود علاقة بديهية مع

الموضوعات الزخرفية الخاصة بالمصلى الملكى المسمى مصلى بلاتينا فى باليرمو-Pa-
lermo، وكذا بالفراغات أو الفتحات ذات المقربصات والموجودة فى الطابق العلوى لبرج
بيزانا (بيشن) Pisana ، وفى ثيسا العزيزة ، وفى القبة. ويبرر هذه العلاقة بجزيرة
صقلية تلك الصلات الأسرية التى كانت تربط إنريكي بلانتاجنت E. Plantagenet
وليونور دى أكينانيا.

يجب أن نتمعن أيضا فى وجود تأثيرات أندلسية ، وهذه الباحثة نفسها تشير إلى
أجزاء تم العثور عليها فى دير سانتا كلارا فى مرسية لقبة المقربصات ، ومن المحتمل
أن تكون جزءاً من قصر لابن مردنيش (١١٤٧-١١٧٢م) (٥٤٢-٥٦٨هـ) الذى اتبع
سياسة التحالفات مع الملوك المسيحيين فى الشمال (٣٥).

الهوامش

- Ibn al-Kardabus, Historia de al-Ándalus, págs. 105. y 110. (١)
- M. Valdés Fernandez. Arte de los Siglos XII XV y Cultutra Mudéjar, pág. 28. (٢)
- Ibídem, pág. 34. (٣)
- Ibídem, pág. 35. (٤)
- Ibídem, pág. 58. (٥)
- Ibídem, pág. 64. (٦)
- M. T. Pérez Higuera Arquitectura mudéjar Castilla Leon, pág. 53. (٧)
- Cfr. M. Valdés Fernández, Arquitectura mudéjar en Leon y Castilla, págs. 69-70. (٨)
- M. T. Pérez Higuera. op. cit., págs. 58-59. (٩)
- Un buen resumen de las distintas aportaciones lo encontramos en M. C. (١٠)
- Abad Castro. Arquitectura mudéjar Religiosa en el Arzobispado de Toledo, págs. 125-135.
- M. Gómez-Moreno, Arte mudéjar Toledano. (١١)
- H. Terrasse, Formación y fuentes del arte mudéjar toledano. págs. 385-393. (١٢)
- Véase en la bibliografía general las obras de Basilio pavón Maldonado (١٣)
- Cfr. B. Martínez Caviro, mudéjar Toledano. Palacios y Conventos, y, Con- (١٤)
- ventos de Toledo.
- Véase en la bibliografía general las obras de Clara Delgado Valero. (١٥)
- C. Delgado Valero, El mudéjar. una cotnstante en Toledo entre los siglos (١٦)
- Xil y XV pág. 89.
- Cfr. B. Martínez Caviro, mudéjar Toledano. Palacios y Conventos, págs. 35-42. (١٧)
- Ibn al-Kardabus, historia d al-Ándaus, pág. 142. (١٨)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera. C. Delgado Valero et alii, op. cit., pág. 163 (١٩)
- C. Delgado Valero. El mudéjar toledano y su área de influencia, pág. 119. (٢٠)

- Cfr. M. T. Pérez Higuera. C. Delgado Valero, et alii, op. cit., págs 263-268. (٢١)
- Ibídem, pág. 201. (٢٢)
- Ibídem, págs. 227-228. (٢٣)
- Ibídem, pág. 259. (٢٤)
- Ibídem, págs 235-237. (٢٥)
- Cfr M. C. Abad Castro, op. cit., págs. 276-278. (٢٦)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera C. Delgado Valero et alii, op. cit., pág. 246. (٢٧)
- Ibídem,pág. 181. (٢٨)
- Ibídem, págs. 181-182. (٢٩)
- M. C. Abad Castro, op. cit., pág. 241. (٣٠)
- M. T. Pérez Higuera El primer mudéjar castellano: casas y palacios, pág. 309 (٣١)
- Ibídem, pág. 311. (٣٢)
- M. T. Pérez Higuera El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla y León, pág. 166. (٣٣)
- M. T. Pérez Higuera El primer mudéjar castellano: casas y palacios, pág. 311. (٣٤)
- Cfr. J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo; Casas y palacios de al-Ándalus. (٣٥)
- Siglos XII-XIII págs. 17-32.

الفصل الثاني

القرن الثالث عشر

١-٢ : تكوين النموذج القشتالي :

لم يصلنا إلا القليل من المنشآت التي تم إنجازها خلال القرن الثاني عشر لكنها تعتبر بمثابة النموذج ، كما أنها ساعدت على بناء مفردات القاموس الزخرفي الذي تطور خلال القرن الثالث عشر. وقد أدى الاستقرار السياسي والاقتصادي واستقرار الحدود إلى أن تمارس الهضبة الشمالية نشاطا كانت عليه قيود قبل تلك الفترة.

كما أن العديد من الأبنية التي تم تنفيذها خلال ذلك القرن تساعدنا على تحديد عدة مراكز أو نماذج قائمة في الرقع العمرانية الهامة. وقد تحدث كل من مانويل بالديس، وتيريسا بيريث إيجيرا عن عدة مراكز تولد عنها عدد من الأنماط، وسوف نسير على هذا النهج ونوائمها قدر الإمكان مع التدرج التاريخي. وهنا نجد أن المراكز الخاصة بساهاجون Sahagún وتورو Toro تقوم بتحديد ملامح عمارتها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، أما مركز تيرا دي بيناريس T. de Pinares الذي يضم جزءا من محافظة بلد الوليد (أوليدو Olmedo, Ikdm]g ; hlif, M. del Campos) ، ومقاطعة مورانيا Morana في أبيلا (أريبالو ومادريجال دي لاس ألتاس تورس M. A. Torres) ، ومناطق في محافظة شيقوبية Segova (كويار وكوكا) . وهي كلها مناطق تحتل منشآتها القرن المذكور بطوله.

منطقة ساهاجون : -

تعايش في هذه المدينة مفهومان معماريان الأول . هو ذلك الموروث عن القرن

الثاني عشر ، حيث نجد منشآت تختبئ وراءها المفاهيم المعمارية الرومانية. الثاني : هو عبارة عن مجموعة من الأعمال الأفضل من الناحية البنيوية ، والتي يمكن أن نلمح فيها تأثيرات قوطية. وهنا يصبح من المستحيل الحديث عن مدارس ، وربما من الأفضل تناول الموضوع من منظور جغرافي ، والكشف عن السمات المشتركة غير القاصرة على بدائل عامة أو خاصة.

لقد شُيّدت كنيسة سان لورنتو في ساهاجون عام ١٢٥٢م^(١) ، وفيها نجد المخطط البازليكي الذي ينسب إلى العصر السابق الذي أشرنا إليه عند الحديث عن كنيسة سان تيرسو، مع وجود الصدر المكون من ثلاثة مذابح . أما العقود المدببة المتكئة على أكتاف على شكل صليب فتفصل بين البلاطات ، وتقوم بدور إحداث ارتفاع للسقف بالمقارنة بالنماذج السابقة. ولقد كانت الأسقف الأصلية من الخشب في البلاطات لكنها من الحجر في منطقة المذابح. وتقودنا التعديلات التي جرت على المبنى إلى البحث عن أصالته من خلال منطقة الصدر ، حيث يلاحظ اختفاء الكتل الحجرية الرومانية وحل محلها الحجر. ورغم أن الموضوعات الزخرفية قليلة إلا أنها تزداد ثراء من خلال استخدام العقود الصماء المزبوجة ، والمحاطة بأقاريز مستننة تحتل منطقة الإطار المنحني للمذابح أو تسهم في تحديد ملامح كل واحدة من التربيعات. أما العقود الداخلية فهي عقود حدوية مستديرة داخل عقود أخرى نصف دائرية . كما توجد أشرطة من الحجر الموضوع بطريقة رأسية للفصل بين المستويات المختلفة . ويتكون الرفرف من الحجر المصنوع على هيئة حلية معمارية مقعرة *nacela* .

أما البرج فيقع فوق الترييعة التي تسبق المذبح الرئيسي ويبدو على شكل رقبة قبة. وهو يتكون من أربعة طوابق سيراً على النموذج الخاص بساهاجون ، يفصلها عن بعضها إقريز مسنن وشرائط من الحجر المصنوع على شكل حلية معمارية مقعرة. وفي الطوابق المختلفة نجد أربع فتحات في كل جانب ، ويحدد كل واحدة منها عقود مدببة أو نصف دائرية ، ماعدا الطابق الأخير حيث يرتفع عدد هذه الفتحات إلى خمس .

ومن الهام أيضا أن نتحدث عن واجهة دخل عليها الكثير من الترميم ، بها عقد مدبب منفوخ عليه إفريز مسنن وإطار أو طنّف يحيط بالوحدة كلها. وهذا النموذج نراه شائعا في مبانٍ أخرى معاصرة ولاحقة .

ومن المباني التي سارت على مخطط المبنى الذي نتحدث عنه نجد كنيسة سانتياجو التي زالت من الوجود في مدينة ساهاجون، وفي كنيسة جورديثا دل بينو G. del Pino ، وفي كنيسة سان فيليبي S. Felipe في ساليس دل ريو Saellces de Río ، وهذه كلها قرى قريبة من ساهاجون ^(٢).

كما يجب أن نذكر في هذا المقام الكنيسة التابعة لدير سانتا ماريا دي لا بيجا S. M. de la Vega ، والتي أسسها عام ١٢١٥م وتم بناؤها خلال الثلث الأول للقرن الثالث عشر ^(٣). ولم يتبق من الشكل البازليكي إلا جزء من المذبح الأوسط ومن ذلك المجاور للبلاطة اليمنى Epístola . وتكمن أهمية هذا المبنى في تصحيح التصميم الزخرفي للمذبح الأوسط ، حيث أصبح مكونا من ثلاثة طوابق نجد فيها عقوداً حدوية ونصف دائرية ، حولها أفاريز مستننة تحيط بكل وحدة زخرفية على حدة في الطوابق العليا، كما توجد أشرطة من الأجر الموضوع بشكل رأسى.

وبالقرب من ساهاجون هناك كنيسة " عذراء الجسر " Virgen del Puente ، التي يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الثاني للقرن الثالث عشر ^(٤) ، وهي نموذج يقدم لنا البديل الخاص بالمسطح الذي عليه كنيسة سان لورنثو، وهو بديل يميل إلى البساطة التي يفرضها صغر الحجم نظرا لقلة عدد المصلين. فالكنيسة مكونة من بلاطة واحدة لها صدر متعدد الأضلاع ، ويفصل بين جزأها عقد مدبب مشيد من الأجر باستثناء الحدائر impostas فهي من الحجر. ورغم أن البلاطة قد أعيد بناؤها فإن المسطح وباقي التفاصيل البنيوية في غاية الأهمية من منظور إعادة استخدام النموذج وتعديله. أما الشكل الخارجى لمقصورة الكهنة فهو عبارة عن حائط مكون من خمسة طوابق زخرفية خاصة بالمذبح. كما أن الأكتاف المشيدة من الأجر تفصل بين كل جانب ، حيث نجد المستوى الأول عبارة عن عقود مدبية صماء، وفتحات صغيرة (عبارة عن مزاغل)

لإضاءة مقصورة الكهنة فى الجزء العلوى كما يوجد إفريز من الآجر المسنن. أما الطابق الأخير فعليه رفرف تحته كوابيل من الآجر الموضوع بشكل تدريجى.

وهناك نموذج آخر للبلاطة الواحدة لكنه يتسم بكبر حجمه، وهو الخاص بكنيسة دير ساهاجون التابع لجماعة الفرنسيسكان. وقد تأسس الدير عام ١٢٥٧م ، وأطلق عليه اسم لا بريجرينا La Peregrina ' تنويها لصورة للعدراء فى شكل حاجة، تعود للقرن السابع عشر. وهى صورة رسمها لويسارولدان (La Roldana) L. Roldán ، ولقد تعرضت الكنيسة للكثير من التعديلات ، وهى من النوع ذى البلاطة الواحدة رغم أن بها اليوم منطقة انتقال ومذبحاً متعدد الأضلاع. ويرى من الخارج بعض الملامح الإنشائية الخاصة بالمراحل المختلفة. كما نرى أيضا السمات الخاصة بعمارة الآجر فى شمال الهضبة Meseta Norte ، والتي استمرت خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، حيث نرى الصدر وبه عقود محاطة بطنف وأفاريز مسننة للفصل بين كل وحدة زخرفية ، مثلما هو الحال فى كنيسة سان لورنثو.

أما الواجهة فهى مرتبطة بالمرحلة الثانية للبناء التى تمت خلال القرن الثالث عشر أيضا ، ولها عقد مدبب ببطنيتيه [المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد] ثلاثة أطر arquivoltas ، وفوق الواجهة نجد طابقين من العقود الصماء يتسمان بأهمية كبيرة. وأول هذه الطوابق : هو عقود منفوخة محاط بها عقود مفصصة ، أما الثانى . فهو عبارة عن عقود حدوية وعقود متعددة الفصوص. وينتهى الارتفاع بإفريز مسنن ورفرف به قطع الآجر البارزة وكل هذه الطبقة الزخرفية الموضوعة على جدار البلاطة اليسرى Evangelio تؤكد وجود أنماط زخرفية موروثة من العمارة الطليطلية المدجنة . كما توجد عقود حدوية مستقلة فى الكنائس التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، لكن العقود المنفوخة أو ذات الفصوص لن تعود للظهور من جديد إلا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ، وتمثلت هذه العودة فى كنيسة دير سان بابلو بنيافيل Penafiel (٥) .

وهناك مرحلة ثالثة معمارية خلال القرن الرابع عشر ، وقد ظهرت خاتمتها من خلال بناء المصلى الجنائزى المسمى مصلى السيد ديجو جومث دى ساندوبال ، وهو مصلى سوف نتحدث عنه فيما بعد .

* منطقة تورو Toresano :-

تقع هذه المنطقة فى الوقت الراهن ضمن محافظة سامورة Zamora ، وهى تحيط بالبلدة التى تولى ألفونسو الثالث توطينها بالتعاون مع ابنه الأمير جارشيا ، ورغم هذا فقد انتشر هذا النموذج فى كل من ليون ، وبلد الوليد ، وأبيلا .

وفيما يتعلق بالجانب المعمارى نجد " أن السمة الرئيسية لهذا المركز أو هذه المنطقة عبارة عن أن الحوائط مشيدة على نظام واحد هو البوائك الصماء والعقود النصف دائرية المزبوجة باستثناء كنيسة سان لورانثو حيث يوجد بها نوعان . كما أن هناك منطقة مثل منطقة الصدر التى تحظى بأكبر قدر من العناصر الزخرفية (كما أنها تقوم فى مناطق مدجنة أخرى ، فى قشتالة ، وليون ، على نوعين أو أكثر) حيث يوجد بها ذلك النظام من البوائك ، والعقود التى تحيط بالفتحات ، تنفصل عن بعضها من خلال عقد آخر يحيط بكل واحد منها وبذلك يزول التساوى فيما بينهم . ومع هذا فإن المنطقة الخاصة بداخل المذبح ذات طابقين من البوائك ^(٦) .

وتتسم كنيسة سان لورانثو بتفردِها ، وأنها نقطة البداية لهذا المركز، وتتكون من بلاطة واحدة عليها سقف خشبى مقبب وصدر متعدد الأضلاع فوق قبة على هيئة قرن de horno ، كما أن الكنيسة تحتفظ ببعض السمات الخاصة بالقرن الثانى عشر مثل الأساس الحجرى ، أما باقى الجدران فهى من الآجر مع وجود طابقين من الفتحات الصماء: أحدهما : على شكل عقود نصف دائرية مزبوجة - فى الأسفل - والآخر : على شكل عقود نصف دائرية محاطة بأفاريز . وفى أقصى الارتفاع هناك افريز مسنن .

كما أن الحوائط الجانبية وتلك الخاصة بالتربيعات فى منطقة الصدر تحمل نفس النمط الزخرفى عندما يقل استخدام الكتل الحجرية ، أى البوائك الصماء والتى تتسم

بانسيابيتها وتُقسَّم الحائط إلى مستويين . أما الواجهات الثلاث فهي بمثابة النموذج الذي ستسير على هديه العمارة في منطقة تورو Toro ، حيث تتكون من عقود مدببة ذات أطر في بطونيتها « المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد » ، وتقوم العقود على حدائر من الآجر على شكل حلية مقعرة *nacela* . وفوقها أشرطة من الآجر الموضوعة بشكل رأسى ومسننة .

وتظهر هذه المواصفات في كنيسة سانتا ماريا لا أنتجوا S. M. La Antigua de Vilalpando التي يرجع تاريخها إلى السنوات الأولى للقرن الثالث عشر^(٧) . ومن المؤسف أن البلاطات الثلاث الخاصة بالنمط البازليكي قد تهدمت والمبنى الآن في حالة ترميم . وإذا ما تم الحفاظ في المذابح الثلاثة على نمط البوائك مع تطهير المزاغل أو الفتحات الأخرى بعقود ، فإن مجموعة العقود تنحصر في مجموعة واحدة بطول الجدار .

وقد أظهرت هاتان الكنيستان - سان لورنثو في بلدة تورو ، وسانتا ماريا لا أنتجوا في بلدة بيبالباندو - خلال نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر النموذج المتبع في تورو الذى يتسم - فى رأى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا - بأنه محدد بواسطة الحوائط - الخاصة بالبلاطات وكذا الخاصة بالصدر على وجه التحديد - حيث يوجد بها بائكة واحدة ، أما الجزء العلوى فيوجد به إفريز مسنن ورسمة من الآجر فوقها رفرف على شكل حلية مقعرة *nacela* ، أما فى المذبح فتوجد نوافذ ضيقة على شكل مزغل حيث يتم تربيعها من خلال عقد صغير وإطار ، وبذلك تكسر استمرارية البائكة من أعلى إلى أسفل، ومن الداخل فإن تدرج هذه الفتحات يحتم تنظيم العناصر الزخرفية فى طابقين : فى الجزء العلوى : نجد النوافذ وفوقها عقود كبيرة مزبوجة أسطوانية، أما فى الجزء السفلى : فهناك بائكة من عقود صغيرة أسطوانية محاطة بإفريز مسنن. ولقد انتشر هذا النمط فى أرجاء المنطقة الكائنة جنوب نهر بويرة بغض النظر عن الزخرفة الخارجية ، وبذلك أصبح واحدا من الملامح المميزة للفن المدجن القشتالى بالمقارنة بما هو موجود فى نفس هذا الفن فى طليطلة. ولقد حفظت لنا الكثير من المباني الواجهات ؛ حيث نراها يوما وقد اتسمت بوجود إفريز مسنن تحت الإطار وكذلك العقد المدبب والمحاط بإفريز مسنن ، وهو ما نراه فى عقد النصر arco triunfal فى مقصورة الكهنة..^(٨)

والشكل النهائي للنموذج الخاص ببلدة تورو نراه في ثلاثة من الأبنية الكبيرة: سان سلبادور دي لوس كابايروس S. S. de los Caballeros ، وسان بدرو دل أوليدو P. de Olmedo ، وسانتا ماريا دي لا بيجا S. M. de la Vega . وكلها كنائس يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الأول للقرن الثالث عشر. وإذا ما أردنا المزيد من التحديد فإن كنيسة سانتا ماريا دي لا بيجا أنشئت - على ما يبدو - عام ١٢٠٨م.

ولقد أدخلت تعديلات على المخطط الأصلي لكنيسة سلبادور ، إذ كانت مكونة من ثلاث بلاطات لكل واحدة مذبحةا الخاص بها ، أما في منطقة الصدر ، من الخارج ، فرغم أن الأساس من كتل الحجارة فقد صممت العقود النصف دائرية المزوجة بكاملها ، أما مداميك الأجر فكانت موضوعة بشكل رأسى ومسنن. إلا أن الفراغات المفتوحة هي التي تصحبها عقودها ، وبذلك تكسر الرأسية في المبنى. وهذه الفتحات هي من الداخل جزء من العناصر التي تسهم في تقسيم الطوابق الزخرفية إلى طابقين بكل واحد منها عقود مزوجة وإفريز مسنن، وتوجد قبة " القرن " فوق الطابق العلوى.

أما الواجهات فهي تتخذ النظام الذي تحدثنا عنه، أى العقود المدببة ، والإطارات المستننة ، وإطار يحيط بكل هذه العناصر. وهو نفس النظام - ولو أنه أكثر رأسية - الذي يكرر نظام الاتصال بين البلاطة اليسرى والبلاطة الرئيسية.

وكانت كنيسة سان بدرو دل أوليدو مكونة من ثلاث بلاطات ، ويبدو أنها كانت مسقوفة بسقف خشبي. ولم يتبق منها إلا بعض أجزاء الجدران ، والواجهة ، والصدر . وفيها تتكرر نفس التفاصيل التي شهدناها في كنيسة سلبادور.

وتعنى فكرة التفاصيل تمثّل كل جزء بنيوى من المبنى على أنه جزء من كل يجب وضع الملامح الزخرفية والعضوية الخاصة به ، وترك الواجهات على أساس أنها عناصر مستقلة، ظهور مشاريع متكاملة ومتوازنة في مكوناتها ، وبعيدة عن عدم الانسجام ، وعن التدخل المتوالى الذي كان سمة هذه المباني خلال القرن الثاني عشر. فتوزيع العناصر الزخرفية على كل واحد من العناصر البنيوية للعمارة يبرز التلازم الكامل بين ما هو بنيوى وما هو زخرفى في عمل البناء خلال القرن الثالث عشر. وهذا ما نراه في المبنى الثالث ضمن الأعمال الرئيسية في تورو وهو كنيسة سانتا ماريا دي لا بيجا.

هناك كنيسة أخرى تقع خارج بلدة تورو تعرف باسم كنيسة كريستو دى لاس باتاياس C. de las Batallas كما أنها تنقسم بأنها منعزلة، وقد أدى هذان العاملان إلى بقائها كنموذج متكامل لهذه المجموعة. ومخططها عبارة عن بلاطة واحدة لها صدر عبارة عن مذبح متعدد الأضلاع. وتنقسم هذه الكنيسة بأنها الفريدة من نوعها في الإفصاح عن التعاضد الكامل بين العناصر البنيوية والعناصر الزخرفية ، فجدران الكنيسة بها بوائك صماء مزبوجة وإفريز من الأجر الموضوع بشكل رأسى ومسنن وعلى شكل حلية معمارية مقعرة nacela ، وبذلك يهين الطريق أمام الرفرف . لكن هذا التسلسل تكسره الفتحات التي تأخذ كل واحدة منها وضعها الخاص بها ، من خلال عقود على الواجهات التي تكرر النظام المعهود الخاص بالعقود المدببة ذات الإطارات الثلاثة ببطنيتها [المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد] وإطار هو إفريز مسنن.

وتتطور هذه الأنماط الخاصة بالمسطحات ، والعمارة ، والزخرفة في تلك المنطقة الجغرافية الواقعة تحت تأثير بلدة تورو. ومن بين الكنائس التي يمكن ذكرها في هذا المقام ما يلي: سانتو سيبولكرو S. Sepulcro في نفس البلدة ^(٩) ، وكنيسة سلبانور في كاسترو كالبون Castrocalbor ^(١٠) ، وكنيسة سان بوال S. Boal في بوئالديس Bozaldez أو كنيسة سان بىرو في بوئو أنتجو Pozoantigou والتي زالت من الوجود ^(١١) .

كما نعتز على النموذج الخاص ببلدة تورو خلال النصف الثانى للقرن الثالث عشر في مبانٍ مثل كنيسة نون بيداس D. Vidas (رمت إلا أنها تحتفظ بمذبحها الرائع وجزء من التربيعة التي تسبقه) ، وكنيسة سان استبان دى أوربيتا S. E. de Orbita (جرت بها ترميمات سيئة ولا يوجد بها إلا الجزء السفلى للمذبح وواجهته) ، وكنيسة سانتو بومنجو سيلوس S. D. de Silos في أريبالو (متأخرة زمنيا وجرت عليها تعديلات كبيرة خلال القرن السادس عشر ، ورغم ذلك فهي تحتفظ بمذبحها القديم) ^(١٢) .

نود الآن الانتهاء من هذه العجالة بالحديث عن كنيسة لوجاريخو Lugarejo (الكائنة في موطن يسمى جومث رامون G. Ramón بالقرب من أريبالو) ومن المحتمل أن تكريسها يرجع إلى عام ١٢٢٧م ^(١٣) ، وكانت جزءا من دير للراهبات التابعات لجماعة ثيستور ، ثم انتقلن بعد ذلك إلى القصر الملكى في أريبالو خلال القرن السادس عشر. ولم يُقَمَّ من مشروع المبنى إلا الصدر وبه ثلاثة مذابح ، يسبق أكبرها ما يشبه

البرج الذي يرى من الداخل وكائنه قبة شبه مستديرة، وإذا ما كانت جذور النموذج المعماري هذه ترجع إلى بلدة ساهاجون فإن المحصلة التي نراها في لوجاريخا ضخمة رغم أنها أصغر من سوابقها في ليون، " ... ذلك أنها تستخدم طابقا واحدا من البوائك المرتفعة وغير العريضة. وهذه الطريقة مضافا إليها وضع الوحدات الهندسية الأكثر بساطة في أطر (شبه مستديرة وموشورية) ، هما العنصران اللذان يبرزانها " (١٤).

مركز بلدة تيرا دي بيناريس T. de Pinares

أدى تحديد تاريخ بناء كنيسة سان بدرو دي ألكاثارين S. P. de Alcazaren بالنصف الثاني للقرن الثالث عشر إلى قيام ماتويل بالديس بوضعها على رأس قائمة من المباني ، التي تنقسم باستخدام الأساسات من الدبش في المنطقة التي يبني فيها المذبح والتربيعة التي تسبقه، ويتضمن هذا الجزء الأخير ثلاثا من سلاسل العقود المزبوجة ، والمحاطة بأطر سيرا على ما هو متبع في بلدة ساهاجون، أما في منطقة المذبح فنجد أن سلاسل العقود المذكورة تتم بشكل يجعل الجزء العلوي يتكى بعضاداته على مفاتيح العقود السفلى ، وبذلك ينقل إلينا الانطباع بالخفة والحركة التي يزيد منها اختلاف ارتفاعات العقود (أى أن العليا أكبر ، والوسطى أصغر) . وهذه تفاصيل لا نراها في النموذج السابق الخاص ببلدة ساهاجون. وفي كنيسة سانتياجو الكائنة أيضا في ألكاثارين يوجد نفس الاختلاف في الارتفاعات بين المستويات الثلاثة للعقود ، غير أن هذه تأخذ صفا واحدا .

وفي هذه المنطقة نجد أن الرقعة العمرانية لبلدة أوليدو Olmedo لها سمات معمارية مميزة. ولقد غزاها ألفونسو السادس ، وتم توطينها بناءً على أوامر ملكية عام ١٠٩٣ م ، وتحولت إلى أحد المعاقل الدفاعية التي شاركت في العديد من المعارك والحروب التي دارت بين الممالك المسيحية خلال الفترة المتأخرة للعصور الوسطى. وفي هذا المقام نشير إلى ثلاثة أبنية تتعلق بتلك الفترة ، وهي: كنيسة سان أندرس، وكنيسة ترينيداد Trinidad ، وكنيسة سان ميغل . ففي الأولى نجد المذبح وسط إنشاءات ترجع إلى فترة لاحقة ، وفيه يتكرر نموذج كنيسة سانتياجو في ألكاثارين ، ورغم هذا فالرفرف فوق كوابيل من الأجر المتدرج والقائم على شكل عقد. أما في الداخل فما بقي من المذبح يوجد به عقود مدببة وحائط به أشرطة تزوج عندما تفتح على المزاغل

الخارجية. ولما كان تاريخ بناء كل من كنيسة ترينداد وكنيسة سام ميغل يرجع إلى الفترة الانتقالية السابقة للقرن الرابع عشر ، فإننا سندرسها في الجزء المخصص للقرن التالي.

هذه السمات التي يدخل بها شيء من التنوع تشمل العديد من المنشآت الهامة الكائنة في محافظة بلد الوليد، ويمكن أن نبرز من بينها كنيسة أسونثيون في موريل دي ثابارديل Muriel Zapardiel ، التي يرجع تاريخ إنشائها إلى عام ١٢٥٨م ، ورغم ذلك فإن البلاطات الثلاث تعرضت لإصلاحات جذرية ابتداءً من القرن السادس عشر. أما النظام الزخرفي الخاص بالمذبح الرئيسي فيوجد به طابقان من العقود ، بالإضافة إلى ثالث مكون من مستطيلات مزدوجة.

وتحتفظ لنا كنيسة " قرية سان ميغل " Aldea de S. Miguel بأفضل النماذج المتعلقة بهذه الفترة ؛ حيث إن أبعاد المذبح الوحيد تجعله مقصورة الكهنة الخاصة بكنيسة ذات مخطط فريد. أما الشكل الخارجي فإن الحوائط بها صناديق من الدبش Cajones ، والعقود ذات الانحناء المرتفع Peraltados حيث تتكى على أكتاف بطول الجدار وعلى أكتاف أخرى منبتها هو الفتحات العليا ، المتوافقة مع الخطوط النهائية للواجهة ، الواقعة على جانب البلاطة اليمنى والتي كانت تفتح في الأصل ، وعليها عقد له ثلاثة إطارات بيطنيته (المنحني الداخلي لتنفيخ العقد) وإفريز مسنن. أما المذبح والجزء ذو الخطوط المستقيمة التابع له فيوجد فيهما ثلاثة أشرطة من العقود نصف الأسطوانية ، ونرى أن التقسيم الرأسى الخاص بالجزء مستقيم الخطوط من خلال بروز يفصل بين العقود المزدوجة.

لكن هذه الكنيسة خضعت لتعديلات ، مثل إقامة الواجهة التي تحمل بصمة الأسلوب القوطى المتأخر والذي يرجع إلى السنوات الأولى للقرن السادس عشر ، وكذلك البرج الذى يرجع إلى عام ١٥٨٤م ، أو القباب الجصية (من الداخل) ذات الزخارف الباروكية التى ترجع إلى القرن الثامن عشر.

وهنا يمكن القول بأن الكنيسة المذكورة هي نقطة الختام في العمارة الخاصة بالقرن الثالث عشر، ويرى مانويل بالديس أن هذا القرن أثرت فيه عدة اتجاهات هي :
" أن بناء حوائط البلاطات ينوّه إلى العقود نصف الأسطوانية الكائنة في مبانٍ تابعة

بلدة ساهاجون خلال المرحلة الاولى . وفي مقصورة الكهنة تتكرر هذه العلاقة مع ساهاجون ، بالإضافة إلى تلك الملامح الخاصة بمنطقة سامورة Zamora ، وخاصة فيما يتعلق بالنوافذ الكائنة في مخططات الواجهات. أما المذبح فهو انعكاس واضح لما هو موجود في كنيسة سان بدرو دي الكاثرين . وإذا ما أضفنا كل هذا إلى الاهتمام الذي أبداه البنائون بالعمل على تقليل أبعاد العناصر الزخرفية ؛ بغية التركيز على تكثيف التبادل بين الضوء والظلمة، فإنه سوف يؤدي إلى القول بأن تاريخ بناء الكنيسة يعود إلى الثلث الأخير للقرن الثالث عشر ^(١٠) ولقد أشار مانويل بالديس إلى علاقة هذه الكنيسة بكنيسة سان بدرو دي الكاثرين ، وحددها في التريبعة التي تسبق المذبح . أما الجزء المنحني فهو مرتبط أكثر بكنيسة سانتياجو الكائنة في الكاثرين أيضا ؛ ذلك أن وضع أشرطة العقود في صفوف - في كنيسة سان بدرو ، قد اختفى في كنيسة " قرية سان ميغل " .

أما فيما يتعلق بمجموعة بلدة كويار Cuellar فنجد أنها نُفِذت خلال النصف الثاني للقرن ، حيث نجد أن المذابح ترتبط بالمستويات الثلاثة ، غير أن المستوى العلوي أصبح مستطيلات بشكل سليم (مذبح كنيسة دير ترينداد) . أما بالنسبة لكنيسة سان مارتين فإن الجديد فيها هو ازواج الفتحات المستطيلة العليا بالمقارنة بالعقود ، وهذا ما نراه فقط في المذابح الصفري. كما نلاحظ في الداخل وجود البلاطات الثلاث ذات العقود نصف الأسطوانية ، وذات الطنف ، وسلسلة الإطارات التي ربما استخدمت كفراغات للاتصال (الأوسط على الأقل) . وبذلك تسهم في تقليل الأحمال ، كما أنها أصبحت من المشاهد المألوفة في الجدران الطليطلية. ومن المؤسف أن هذه الكنيسة تم ترميم أطلالها ؛ الأمر الذي سيجعل حالتها النهائية مشروطة بما عليه الترميمات.

أما كنيسة سانتياجو التي ذُكرت عام ١٢٤٤م فإنها تحتفظ بجزء من المذبح الذي يسير على النموذج المعهود ، المكون من ثلاثة مستويات للعقود نصف الأسطوانية . والشئ الهام هو ملاحظة تأثير النمط الخاص ببلد تورو ، وخاصة في التريبعة التي تسبق المذبح ، حيث يوجد عقد واحد فقط على طول الجدار يبدأ من الوزرة وينتهي عند الكورنيش .

أما المذبح الأكثر أهمية في بلدة كويار فهو ذلك الخاص بكنيسة سان استبان ؛ حيث يرتفع على أساسات حجرية وينتظم في عقود على شكل بوائك مطموسة ومحاطة بأطر. فالمستوى الأول عبارة عن بائكة عقود أسطوانية مزدوجة بطانتها من الدبش المحاط بالآجر. وفوقه هناك مستوى آخر مماثل ، لكن البطانة عبارة طبقة من الملاط ، ويعددهما مستطيل كبير مقسم إلى اثنين أصغر في الجزء السفلى ، يعلوهما إفريزان مسننان. وهنا نجد أن الحوائط الساترة ترتفع بلا اتجاه نحو الاستمرارية وبدون حدائر impostas . ويتوج المذبح سلسلة أخرى من الإطارات تبدو كأنها نور آخر ático ، ويحيط بكل ذلك شريط من القوالب المرصوفة على جانبيها Sardinel ، أما الكورنيش فمن الآجر البارز. ويبلغ عدد الحوائط الساترة ثلاثة عشر - (١٦) .

هذا الخليط من الاتجاهات الذي يوجد في إقليم قشتالة وليون ، نراه من جديد في كنيسة سان أندرس (موثق تاريخ إنشائها بعام ١٢٧٧م) ، فربما كانت أفضل مثال رغم الإصلاحات ذات الأسلوب الباروك، واحتفظت الكنيسة بالجناح الجانبى الشمالى ، حيث به عقود دائرية مرتفعة وبها طنف وإفريز مسنن ، وفوقها نجد بوائك هي عبارة عن ضعف عقود المستوى الأسفل. أضف إلى ذلك أن إدماج عناصر أخرى مختلفة الجذور أدى إلى ظهورها كواحدة من الكنائس الفريدة في الفن المدجن في شيقوبية.

التأثيرات الخارجية : -

شهدنا حتى هذه اللحظة التطور الذي عاشه الفن المدجن المحلى في قشتالة وليون. ومع ذلك يجب أن نتحدث عن مبانٍ تظهر فيها التأثيرات الطليطلية، إننا هنا نتحدث بالتحديد عن العقود شبه الأسطوانية المتقاطعة ، مثل تلك التى نجدها فى التربيغات التى تسبق المذابح الخاصة بكل من كنيسة سان خوان باوتستا-S. J. Bau tista الكائنة فى ناروس دل كاستيو. Narros de C. (أبيلا) ، وكنيسة سان خرباسيو إى بروسناسيو S. Gervasio y P. فى سانترباس دى كامبوس (بلد الوليد) ، وأخرى غيرها. وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا إلى أن تاريخها يرجع إلى بداية منتصف

القرن الثالث عشر^(١٧). كما نلاحظ الجذور الطليطلية في استخدام العقود الحدودية أسفل العقود المفصصة ، مثلما هو الحال في واجهة كنيسة لا برجرينا دي ساهاجون التي ترجع إلى عام ١٢٥٧م^(١٨).

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية نجد أن الترتيب الزمني يتسم بالصعوبة ؛ نظرا لتغير الأغراض المرجوة من المبنى والتعديلات التي يتم إدخالها على المساكن بشكل مستمر ، حتى تتمكن من متابعة التطور الذي طرأ على الشكل وعلى الزخرفة

وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا أن البرج المسمى برج هرقل T. de Hercules في شيقوبية يرجع إلى بداية القرن الثالث عشر (وهو الآن جزء من دير سانتو دومنجو) ، " وما يؤكد هذا التاريخ هو استخدام القباب ذات الأضلاع المتقاطعة ، وسمات المرحلة القوطية الأولى ، وزخرفة الوزرات بالرسم ؛ حيث نجد موضوعات عبارة عن تشبيكات قريبة من عصر المرابطين في مرسية والمرية، وفي هذه اللوحات نجد الأشكال الحيوانية، ومشاهد الولائم، والصراع بين المسلمين والمسيحيين ، حيث نتأكد من خلال شكل الأسلحة والملابس من التاريخ المذكور. وهناك بعض الملامح التي نشهدها في الطيور والظباء ، حيث تتوافق مع الحيوانات التي نجدها في الزخارف الجصية الخاصة بمقر الإقامة بدير سان فرناندو في لاس أويلجاس دي برغش، وهي زخارف ترجع إلى ما قبل عام ١٢٢٠م، وهنا نرى احتمالية الجذور المشتركة في منسوجات مرابطية جاءت من أنوال المرية، والتي لازال محفوظا منها مجموعة هامة في هذا الدير. وهي منسوجات عثر عليها في مدافن ملكية^(١٩) .

كما أن استخدام هذه الموضوعات المرسومة بالمفرقة كعناصر زخرفية يساعدنا على تحديد تاريخ إنشاء بعض الوزرات ، مثل تلك التي سوف نتحدث عنها في صالة الأسلحة بقصر شيقوبية Alcazar de Segovia، وكذلك الأمر في منازل متفرقة في حي كانونخيأس Canonjías في نفس المدينة المذكورة. وتشير تيريسا بيريث إيجيرا إلى نفس هذه السمات الشكلية في عناصر زخرفية ببرج أوميناخي T. del Homenaje (الكائن في حصن بونيا دي لا سيررا B. de la Sierra أبيلا)، وكذا في مصلى حصن

الأسقف خيمنث دى رادا فى بريهويجا Brihuega (وادي الحجارة) ، وبعض الأجزاء التى عثر عليها فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا (طليطلة) ، وفى الطابق العلوى بقصر جاليانا (طليطلة) (٢٠).

٢-٢ : العمارة الدينية فى منطقة طليطلة :

بدأت الأعمال الإنشائية الكبرى مع منتصف القرن الثالث عشر ، وتوافق مع ابتعاد منطقة الحدود بشكل نهائى بعد موقعة العقاب الشهيرة (٦٠٩ هـ / ١٢١٢م) ، وبعد الزلزال الذى وقع عام ١٢٢١م . (٦١٨ هـ) .

وكنيسة سان بارتولوميه (تسمى أيضا سان سويس Sant Soles) وهو اسم محرف لـ San Zollo (٢١) كانت منشأة على أساس الإفادة من مبنى إسلامى ، وهذا ما يفصح عنه البرج - فليس إلا منذنة بنى فوقها طابق لوضع الأجراس ومعزولة عن المبنى - لكننا نراها فى نهاية القرن الثالث عشر وبها مذبح كبير ، وتربية تسبقه ، وبلاطة واحدة. ولم تتم هذه البلاطة ذلك أنه مع بداية القرن الرابع عشر تم توسيع المبنى حتى أصبح ذا ثلاث بلاطات. والأمر الهام فى ذلك المبنى هو وجود ثلاثة مستويات من العقود الصماء فى المذبح القائم على الأساس، حيث نجد المستوى الأول به نماذج قشتالية أى العقود المزوجة ونصف الأسطوانية ، أما المستويات العليا فهى طليطالية حيث نجد عقودا منفوخة داخل عقود مفصصة وعقود حدوية.

وتاريخ بناء كنيسة سان بيثنتى S. Vicente موثق (١١٢٥م) ، ولم يتبق منه من المنشآت السابقة على القرن السادس عشر إلا المذبح الذى لا يرجع إلى ما قبل النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، خاصة إذا ما قارناه بإنشاءات أخرى مشابهة ، مثل المذبح الخاص بكنيسة كريستودى لا بيجا C. de la Vega . (٢٢) وهنا نجد أنفسنا أمام مشروع عبارة عن بلاطة واحدة لها مذبح كبير ذو ثلاثة مستويات ، بها فتحات صماء تقوم على قاعدة من الدبش المحاطة بكنار [إطار] من الأجر. وفوق هذه الفتحات نجد النظام المعروف بالعقود المزوجة نصف الأسطوانية والمنفوخة ، والموجود فوق مناكبها عقود مفصصة، وعقود منفوخة مزوجة تحت عقود حدوية مستديرة. أما فى

الداخل فإن البوائك تنحصر في مستويين: المستوى السفلى : به عقود حدوية، أما المستوى الأعلى : فهناك تبادل بين المنفوخة والمفصصة. كما توجد فواصل بين الوحدات المختلفة سواء في الداخل أو الخارج، ونجدها محاطة بأقاريز مستننة من الآجر. ومن المهم الإشارة إلى أن بقايا التربيعة التي تسبق المذبح بها بوائك ليس لها منحني قوي.

تعتبر كنيسة سانتياجو دل أرأبال S. del Arrabal أكبر الأعمال خلال هذا القرن : وذلك لفخامة حجمها وحفاظها على الخطوط العامة للفن المدجن ، رغم ما تعرضت له من عمليات تجميل مثل إقامة قباب encamonads خلال القرن السابع عشر.

والمبنى يشغل مكان مسجد سابق ، استخدم ككنيسة (يرجع تاريخ تشييدها بهذه الصفة إلى عام ١١٢٥ م ، ٥١٩ هـ) ، ويؤكد ذلك وجود المئذنة التي تحولت إلى برج أجراس لمواكبة المشروع الذي يرجع إلى القرن الثالث عشر، كما تلمس فيها تطورا فيه نوع من الاستمرارية الطليطلية. ويبدو أن بناء الكنيسة جاء بمبادرة من الملك سانشو الثاني ملك البرتغال خلال الفترة بين عامي ١٢٤٥ م و ١٢٤٧ م، ثم توقفت الأعمال بعد وفاته (١٢٤٨ م) ، وبعد ذلك بقليل تم استئنافها تحت رعاية آل ديوس دادو Diosdado حكام جماعة سانتياجو Orden de Santiago^(٢٣).

وكنيسة سانتياجو دل أرأبال تتخذ أنظمة مخططات مستخدمة في الفن الروماني القشتالي ، عبارة عن ثلاث بلاطات ، ومنطقة تقاطع ، وثلاثة مذابح. أما الجدار الداخلي فهناك أكتاف على شكل صليب فوقها عقود مدببة مزبوجة ، إلا أنها ذات طبيعة قوطية تلك التي تحدد الارتفاع الكبير، وهذا أمر غير مسبوق حتى ذلك الحين في هذه المدينة.

وابتداءً من هذه اللحظة نجد أن العناصر الأخرى القوطية والرومانية تندمج في كل مشترك، ويقوم الصدر على عقود الصماء مطموسة (معروفة في الفن الطليطلي) ومركبة. أما منطقة المذبح فتتقسم إلى ثلاثة مستويات (أسفلها مكون من عقود نصف أسطوانية مزبوجة، وعقود مدببة داخل عقود متعددة الفصوص في المستوى الأوسط. أما المستوى الثالث فتوجد به عقود حدوية مستديرة تحتها عقود منفوخة). أما المذابح الجانبية فمكونة من مستويين (حيث تتكرر من المستويين السفليين) يستمران في التربيعة التي تسبقها. وبذلك يحدث توافق في الشكل الخارجي.

وأبرز العناصر التجديدية في هذا المذبح طبقا لما تقول به ماريا كونثبثيون أباد " هي النوافذ المستطيلة ذات العقد نصف الدائري ، والموجودة في الحائط بمعدل ثلاث تشغل الطابقين السفليين وبهذا تقطعان الإفريز المسنن السفلى. والجديد أيضا هو تلك المزاغل الثلاثة التي تقع على نفس محور النوافذ لكنها في الطابق العلوى. ومن الواضح أن النوافذ السفلى تؤكد البعد الرأسى للواجهة ، وتعكس لنا التأثير القوطى الواضح، وعلى ذلك فإن ما كانت معاصرة لمخطط المذبح فإنها تدعّم من البعد التجديدى فى المكان ، والذي نلمحه بوضوح فى البنية الداخلية للبلاطات (٢١) .

هذه المجموعة من العقود ذات المخططات المختلفة التى تجعل ما هو بنوى زخرفيا ، نراها من جديد فى الجدران الداخلية بما فى ذلك العقود المتقاطعة ، وبذلك يدخل تعديل على قراءة البنية الداخلية للمسطح رومانية الجذور ، والتى ندركها بمجرد النظر. والأكثر من هذا هو أن عقود المدخل toral الخاصة بالبلاطات الثلاث عند التقائها بمنطقة التقاطع لا توجد فوقها عقود مدببة بل عقود متعددة الفصوص ، وبذلك تحدد زخرفيا الفارق بين مسطح وآخر.

كما تغير نظام الأسقف المقببة، فالمذابح بها قباب فرن ونصف أسطوانية مدببة ، أما التربيعات الثلاث المركزية فأقبيتها متقاطعة aristas ، وهى ذات أضلاع فى التريبعة الرئيسية. أما البلاطات فأسقفها جمالونية على نظام " المسند والرباط " .

وعندما نخرج لنشاهد الكنيسة نجد أن الشكل الخارجى، الذى قمنا بتحليله، والخاص بالصدر، يتكامل مع الواجهات. فالواجهة الرئيسية تحدد ملامحها أكتاف، ولها ثلاثة مستويات ، أولها . عقود حدوية متقاطعة ومنفصلة عن غيرها بأقاريز مسننة، أما المستوى الثالث : فبه عقود متعددة الفصوص متقاطعة. ويلاحظ أن هذا التصميم مطابق أيضا على الواجهات الجانبية ؛ حيث ينخفض عدد الطوابق إلى اثنين، ومع هذا فإن نقطة الالتقاء مع الواجهة الرئيسية تكتمل من خلال نوافذ مزبوجة يحيط بها مستطيل. وبشكل متوازٍ (فى الجوانب) نجد مزغلا، وعقدًا حدويًا مدببًا فوقه طنف، يستخدم لإضاءة البلاطة الجانبية.

وهذا النوع من النوافذ والمزاغل المحاطة بعقود منفوخة ومتعددة الفصوص ، نجده موزعا في الجدران الجمالونية hastiales لمنطقة التقاطع crucero وفي مناطق أخرى للجدران ، حيث تتولى إدخال ضوء ضعيف إلى الداخل.

أما كنيسة سانتا ليوكاديا فقد تعرضت لتعديلات، إلا أنها تشكل نقطة غاية في الأهمية في طريق تطور الفن المدجن الطليطلي، إذ إنها بنيت على أنقاض كنيسة سابقة ، وتم ربطها بالمكان الذي كانت تقيم فيه القديسة ليوكاديا. ورغم التعديلات التي أدخلت على المبنى وأدت إلى حصر الآثار المدجنة فيه - والتي تعود إلى القرن الثالث عشر - في المذبح ، إلا أن البرج والواجهة الجانبية عبارة عن منطقة مقسمة إلى ثلاث بلاطات وثلاثة مذابح. وبذلك يكون واحدا من أولى المشروعات التي تتم بهذا المخطط المشترك. أما المذبح الذي بقي لنا فهو الذي يقع إلى جوار البلاطة اليسرى Evangelio ، وهنا نجد تكرارا للنظام الطليطلي المكون من ثلاثة مستويات من العقود الصماء (القطاع السفلي به عقود نصف أسطوانية مزدوجة، وعقود منفوخة تحيط بها عقود مفصصة في الوسط، وعقود منفوخة مزدوجة داخل عقود حدوية مستديرة في الجزء العلوي).

والبرج جدير بأن نتوقف عنده بعض الوقت ، فهو أحد الوحدات الإنشائية الجديدة التخطيطية ؛ حيث نرى ما يشبه غيبة كاملة لمئذنة في هذا المكان، أي أننا أمام نموذج لبرج طليطلي مخطط بالكامل. فالقطاع السفلي جاء من خلال استخدام الأجر ليس إلا ، ومن الملاحظ أن الفتحات في هذا القطاع قليلة ، وتتسم بصغرها لدرجة أنها تشبه المزاغل المحاطة بعقود جصية صغيرة متعددة الخطوط ، يحيط بها عقود متعددة الفصوص. ووظيفة هذه الفتحات الصغيرة هي لإضاءة منطقة السلم الصاعد والملتف حول الذكر «فحل البرج» الذي يوجد في الوسط. أما المربع العلوي الخاص بالأجراس فيبدأ بعقود صماء متعددة الفصوص وترتبط عن المفتح بطنف . ويعلو ذلك نوافذ توأمية ذات عقود حدوية مدببة القمة ، بواقع نافذتين بكل ضلع من أضلاع المربع ، يحدد هينتهما إطار مربع بارز . وبذلك تكتمل الوحدة الزخرفية بواسطة رفر من الأجر البارز.

ولقد ظهرت الواجهة بعد الترميمات التي أجريت عام ١٩٦٦م ، ونجد فيها طابقين يحددهما . فالطابق الأول : فيه البوابة التي لها عقد متعدد الفصوص (مقصوص) ، أما الثاني : فينقسم إلى مستويين زخرفيين من العقود الصماء ، أولهما: عقود متعددة الفصوص ومتقاطعة، أما الثاني : فهو عبارة عن عقود صغيرة مكونة من ثلاثة فصوص. وترتبط هذه البوابة بالبوابة الغربية الكائنة في كنيسة سانتياجو دل أرأبال ، وكذلك بأبنية أخرى ملحقة أو متأثرة بالإنشاءات التي أقامها الحكم الثاني في قرطبة (٢٥) .

لقد أشرنا قبل ذلك إلى تغير الموقف بعد موقعة العقاب (١٢١٢م) (٦٠٩ هـ) ، ولقد أدى هذا إلى التدخل في إقامة عمل كبير خارج الأسوار، وهو عمل له قيمة كبيرة في دائرة الأفق الديني لطليطلة، وهذا العمل قد تعرض لتدمير بسبب عدم استقرار الموقف السياسي. إننى هنا أتحدث عن الكنيسة التي يطلق عليها اليوم " كريستودى لا بيجا C. de la Vega ، والتي كانت في بداية الأمر الكنيسة البازليكية " للقديسة ليوكاديا " ، والموثقة بأنها ترجع إلى العصر القوطي ، وربما ظلت مستخدمة لأداء الشعائر خلال العصر الإسلامي. وخلال النصف الثاني للقرن الثالث عشر بنيت كنيسة من المحتمل أنها مكونة من بلاطة واحدة ومذبح لكن يد التدمير قضت على هذا المبنى ، بحيث أصبح من العسير التأكيد على وجود ذلك البناء خلال القرن الثالث عشر أم لا ، اللهم إلا من خلال جزء تبقى من المذبح. والشئ الهام هنا (بغض النظر عن البوابة الصماء ، والمزبوجة ، والمترابكة)^(٢٦) هو وجود بقايا رسم لتشيبة بيضاء على خلفية حمراء تقع في الجزء الخارجى ومحاط بها عقود. وقد أشارت ماريا تيريسا بيريث إيجيرا إلى ذلك قائلة . " رغم أنه من المعروف أن العمارة خلال العصور الوسطى - وخاصة الإسلامية - كانت تستخدم هذه التقنية كثيرا لكسوة الحوائط ، فإننى أعتقد أن ذلك هو المثال الوحيد المعروف في طليطلة وكذلك في قشتالة، حيث طبق على البوابة الخارجية للمذابح المدجنة ، وهذا ما نجده أيضا في بعض المنمنمات الخاصة بكتاب "مدائح العذراء مريم" Las Cantigas لألفونسو العاشر، وهى أنماط كانت كثيرة الشيوع في الفراغات الداخلية.

وفي أوكانيا Ocana - خارج طليطلة - نجد كنيسة سان خوان التي استعادت التفاصيل التي كانت عليها الكنائس القديمة في العاصمة (سان كوكاس ، وسانتا إيولاليا ، وسان رومان) ، حيث نجد بها العقود الحدودية المزبوجة في الفواصل بين البلاطات الثلاث. ولقد تحول التصميم إلى دار للعبادة قوطية الطابع في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر. إلا أننا نعرف مع ذلك أن البلاطة الرئيسية كانت أكثر ارتفاعاً، وكانت هناك فتحات لإضاءتها ، وأن السقف كان من طراز المسند والرباط. ومع هذا لا نعرف شيئاً عن الصدر الذي حل محله مذبح قوطي كبير^(٢٧).

وفي طلبيرة Talavera نجد مركزاً غاية في الأهمية ، عبارة عن بلدة كانت مأهولة بالسكان خلال العصور الوسطى لكن أتت عليه يد الزمن، وفيه نُبرز كنيسة تسمى سانتياجيو Santiaquillo والتي كانت جزءاً من مستشفى سانتياجو. ولم يتبق منها إلا المذبح الذي كانت له بلاطة واحدة. ولقد بنى المبنى عام ١٢٢٦م، ومن المفترض أنه تأثر بنموذج مسجد الباب المربوم. ولهذا فهناك قطاعان من العقود ، أولهما : من عقود نصف دائرية مزبوجة ، أما الثاني : فهو من عقود منقوخة ومتعددة الفصوص ، يفصلها عن بعضها إفريز مسنن من الآجر^(٢٨).

نذكر أيضاً كنيسة سان ميغل في بريهويجا (وادي الحجارة) ، والتي كانت تتسم بالحدائث عندما أنشئت ؛ إذ كان بها ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة بدون تيجان ، وفوقها عقود مشيدة من الكتل الحجرية يتوجها إفريز مسنن ، وفوقها سلسلة من الفتحات لها تصاميم مختلفة. ولا بد أن الأسقف كانت من الخشب ، أما الصدر فهو عبارة عن مذبح كبير مسبق بتربيعه عليها قبة مضلعة^(٢٩).

٢-٣ : أصول الفن المدجن الأرغني :

يمكن تحديد تاريخين لتحديد ملامح مملكة أرغن Aragón بعد سقوط الخلافة في قرطبة ، أولهما : نهاية القرن الحادي عشر عندما قام الملك بدرو الأول بأولى الغزوات، وثانيهما : منتصف القرن الثاني عشر. ففي عام ١١١٨م (١١٢هـ) قام ألفونسو الأول المحارب بغزو سرقسطة Zaragoza ، وبعد موقعة كتندة Cutanda التي جرت

عام ١١٢٠م (٥١٤ هـ) تم ضم قلعة أيوب Calatayud ودروقة Daroca ، وقبل ذلك بعام انتقلت كل من تطيلة وطراثونا Tarazona إلى مدن تابعة للتاج الأرغنى.

وقد بدأ التأريخ المسيحى خلال هذين التاريخين فى المنطقة التى كانت ملامحها المساجد المشيدة والمباني الأخرى ذات الجودة المتواضعة - عند الحاجة - ، والتى تم تغييرها خلال القرون التالية. وربما كان الاستثناء متمثلا فى تلك المباني التى أنشئت باستخدام تقنيات الحجر وسيرا على الأنماط الرومانية، ثم دخلت عليها تعديلات لمواستها بالمواد الخام المحلية (مثل الآجر) ، وسارت على منهاج العمل المدجن. ويتوافق هذا التوجه مع أصول النموذج القشتالى الليونى ، وهذا هو ما يفترضه جونثالو بورآس بقوله : " إن ميلاد الفن المدجن الأرجنى يشبه ما حدث للفن المدجن فى ليون ، ونحن نعرف ما عليه الكنائس الليونية القديمة المدجنة ، والتى سرعان ما دخل عليها تعديل إذ توقف استخدام الكتل الحجرية ليحل محلها الآجر والتقنيات المدجنة. وهذا ما يؤكد مبنى مثل سان تيرسو ، وأطلال دير سان بنيتو أو دير سان بدرو دى بونينياس S. P. de Duenas فى منطقة ساهاجون Sahagun ، وكذلك كنائس سانترياس Santervás de Compos ، وكنيسة العجوز Fresno el Viejo فى محافظة بلد الوليد . وملامح الفن المدجن الأرغنى تشبه تلك المتمثلة فى كنيسة سان خوان، وسانتو دومنجو فى دروقة، إلا أنه متأخر نسبيا" (٣١) .

وبعد غزو دروقة أصبحت نقطة هامة للغاية فى خط الدفاع وفى الميدان الاقتصادى فى الإقليم، وارتبط تطورها بالأعراف (القوانين المحلية) Fueros التى منحها ألفونسو الأول فى البداية، ورامون بيرنجر الرابع R. Berenger بعد ذلك عام ١١٤٢م. وتتضمن هذه الأعراف الدفاع عن الملكية الفردية والمساواة القضائية بين سكانها، وتتعلق بالتنظيم والإدارة حيث يقوم مجلس البلدية بتولى أعلى السلطات فى هذا المقام ، وتتبعه كافة السلطات العامة. وهو مجلس يتألف من رجال دروقة. ولقد هيات هذه الظروف القانونية تحوّلها إلى أرض للحريات فى وسط نظام إقطاعى يسود ذلك العصر، وقد أدى ذلك إلى زيادة عدد السكان الذى تجاوز حدود الأربعة آلاف عام

١٢٣٠

وعلى هذا فإن هذا التطور وما صاحبه من موقع إستراتيجي ظهر جليا في الحرب التي خاضها بدرو الأول وبدرو الثاني (١٢٥٦-١٢٦٩) ، ولم تتمكن قشتالة من الاستيلاء عليها، وقد أسفر هذا الجهد عن فوزها بعطف الملوك وأدى إلى ارتفاع مستوى البناء ، حتى أصبح يتسم بالضخامة وتمثل المخططات الإسلامية وحولها إلى قطاعات موزعة بين القاطنين الجدد ، وبذلك دعم من وضع السور حتى أصبح شديد المنعة . ولقد بلغ عدد الكنائس سبعةً عام ١٢٢٠م ، وسيطرت على الرقعة العمرانية التي كان بها أيضا حارة لليهود وحارة للمورو إلى جوار البوابتين العليا والسفلى على التوالي .

وكان الأسلوب الرومانى هو الخيار الجمالى لهذه الأعمال الأولى باستخدام الكتل الحجرية ، وتوزيع الفراغات المعروفة فى الداخل مع وجود بروز خارجى للمذابح. ورغم التعديلات والتغييرات اللاحقة فإننا نلاحظ أن المبنى الرئيسى وهو كنيسة القديسة ماريا دى لوس ساجرانوس كوربوراليس A. M. de los S. Corporales يتضمن المذبح الذى يسير على الخطوط الجمالية المختارة ، وهذا نفس ما يحدث مع كنيسة سان ميغل. والتعديلات التى أدخلت هى كلها قوطية أو خاصة بعصر النهضة. كما نرى الشيء نفسه فى كنيسة أخرى مثل سانتو بومنجو. غير أننا نجد فى هذه الأخيرة التغيير الجمالى الذى تحدثنا عنه سلفا من خلال عبارات جونثالو بورأس ، وهذا واضح فى مبنى البرج. فالمستوى الأول مشيد من كتل الحجارة يعقبه باقى المبنى من الآجر ، مما يغير من وضع أنصاف الأعمدة الحجرية ، حيث أصبحت الآن أكتافا انتهى بها المطاف ليكون فوقها إفريز من العقود الصغيرة الصماء بها - فى الداخل - أطباق من السيراميك ذى اللون الأخضر. وهذه الزخرفة سوف تعمم بعد ذلك فى الفن المدجن فى أرغن. وفوق هذه العناصر نجد الرفرف معلقا على كوابيل حجرية بها لفائف يوجد بها أطباق بلون عسل النحل. وهذا الرفرف وباقى العناصر ترتبط بما هو قوطى كما تظهر أيضا فى المذبح الرومانى الخاص بكنيسة سان ميغل. أما بالنسبة للفتحات نجد أن السفلى منها تبرز بما عليها من عقود متعددة الخطوط متقاطعة ، وتشكل بذلك وحدة زخرفية على شكل شبه منحرف ، كما يوجد فوقها عقدان متعددا الفصوص وفوق هذه المجموعات الزخرفية هناك شريط من الآجر الموضوع بشكل رأسى أو مرصوص Sar- dinel وإفريز مسنن (٣٢) .

ولا يبتعد البرج في مجمل عناصره وبنيته الداخلية عن النماذج الرومانية إذا ما استثنينا التغير الذي حدث على المواد الخام ، والعناصر الزخرفية المكونة من الفتحات ، وما فوقها من عناصر. غير أنه يعتبر نموذجا نستوضح منه قدرة الفن المدجن على التأقلم ، وما يقدمه من بدائل أمام الأساليب المسيحية المستوردة . وبذلك فإن مثل الإنشاءات حتى جنود الفن المدجن في إقليم أرغن.

ويتمتع مذبح كنيسة سان خوان بنفس الدلالات السابقة من حيث تغيير المواد الذي شهدناه في كنيسة سانتو دومنجو ، فقد حلت الاكتاف المشيدة من الحجر محل الأعمدة الحجرية الملتصقة، وظهرت العقود الصغيرة الصماء والكوابيل في منطقة الرفرف. وهنا يجب الإشارة إلى أن الفتحات تظهر بمثابة مزاغل تحيط بها عقود مزبوجة من فصوص سبعة.

ويمكننا أن نحدد ذلك بوضوح في كنيسة سان بابلو دي سرقسطة التي بدأ العمل فيها عام ١٢٨٤م. وهي عبارة عن بلاطة لها مذبح كبير متعدد الأضلاع ، وليس له دعائم من الخارج *Contrafuertes* ، أما سقف الكنيسة فهو على شكل قباب نصف أسطوانية مستعرضة ومديبة في تربيعاتها الأربعة. وتوجد مصليات جانبية بين الدعائم التي ساعدت فيما بعد على توسعة الكنيسة إلى ثلاث بلاطات. أما البرج فهو عبارة عن شكل مئمن، وقد انتهى العمل فيه عام ١٣٤٢م ويرى جونتالو بورأس أن هذا البناء له أهمية كبيرة " فشكله الخارجى الموشورى والمئمن متأثر بالأبراج التي درسها فرانثيسكو إنيجيث ألميش *F. Iniguez Almech* تشبه تماما ما عليه المئمنة الموحدية، أى أنه عبارة عن برجين مئمين ، أحدهما : خارجى ، والآخر : داخلى مع وجود منحدر السلم بينهما، وسقف السلم مغطى بالقباب المعروفة المشيدة من الحجر من خلال التقريب بين المداميك. وفيما يتعلق بالبرج الداخلى فإنه مقسم من حيث الارتفاع إلى خمسة طوابق متراكبة ، بالإضافة إلى ذلك الطابق الخاص بالأجراس. وهذه الطوابق الخمسة مستديرة التخطيط وتغطيها قباب نصف كروية. أما الطابق الخاص بالأجراس فهو مكون فقط من البرج الخارجى ، ومغطى بسقف به ثمانية حوائط سائرة^(٣٢)

ويغض النظر عن الطابقين الأول والثاني اللذين أغلقا بسبب بناء مقر الإقامة لاحقاً ، نجد أن الطوابق الثلاثة العليا بدون زخرفة من الخارج ، وتنفصل عن بعضها من خلال مدماك من الأفاريز المسننة . أما الطابق الخاص بالأجراس فتوجد به فتحات في كل ناحية ، وهي فتحات ذات عقود منقوذة تنفصل عن بعضها بواسطة كتف من الأجر ، ويحيط بها - في كل جانب - عقد جامع له نفس السمات السابقة. وتحت ذلك هناك إفريز من العقود نصف الأسطوانية المتقاطعة . أما المنطقة العليا فهناك مساحات بها تقاطعات من الأجر البارز ، والتي تعطى للشكل العام نمط شبه المنحرف. أما الطابقان العلويان فقد أضيفا فيما بعد.

ومعنى هذا أن هذه الكنيسة تتضمن اثنتين من السمات التي تحدد ملامح الفن المدجن في أرغن وهما: البرج المئذنة ذو الأصول الموحدية، والمخطط ذو البلاطة الواحدة والصدر الداخلي المتعدد الأضلاع الموروث عن الفن القوطي .

نعثر على هذا النموذج نفسه في كنيسة سانتا ماريا دي تاوست S. M. de Tauste التي يرجع تاريخها إلى العقدين الأخيرين من القرن الثالث عشر^(٣١) ، فهي عبارة عن مخطط به بلاطة واحدة ومصليات جانبية بين دعائم ومقصورة كهنة إلى جوار المذبح الذي ليس له دعائم خارجية ، وهذا يساعد على الزخرفة المستمرة من خلال المداميك المسننة ، والمتعرجة ، والفتحات على شكل أسطوانة متقاطعة ، ونوافذ فوقها عقد مدبب. وإلى جوار الكنيسة هناك البرج المئذنة أما داخله فهو على طريقة المآذن الموحدية ، وهو مكون من أربعة طوابق لكل واحد منها قبة مشطوفة لها ثمانية حوائط سائرة. وحوله نجد السلم ذا الأسقف على شكل قباب جاءت نتيجة التقريب بين المداميك، أما من الخارج فنجد حدائر تفصل بين الطوابق ، وتساعد على توزيع العناصر الزخرفية في أشرطة. ويوجد فوق الطابق السفلي الخالي من الزخرفة عقود متعددة الخطوط ومتقاطعة وبذلك نجد زخرفة المعينات ، والتشبيكة المكونة من ثمانية أطراف ، وعقوداً نصف أسطوانية متقاطعة ، وأفاريز مسننة، وفتحات مدببة في الطابق الخاص بالأجراس .

ورغم أن المساحات المدجنة قد تعرضت لتعديلات كبيرة خلال القرن السادس عشر ، إلا أن ذلك الخاص بكنيسة سانتا ماريا دي أتيكا S. M. de Ateca قد يرجع إلى

القرن الرابع عشر. إلا أن الطابق الأول للبرج، الخاص بالكنيسة التي أصبحت غير قائمة اليوم، يرجع إلى النصف الثاني للقرن الثالث عشر، وهو واحد من الأمثلة الهامة في الإقليم، وقد أضيف إلى هذا الطابق طابق آخر - ربما كان أطلالا - خلال القرن السابع عشر، وترتبط بنية هذا البرج ببنية المئذنة الموحدية ويمكن اعتباره واحدا من النماذج الأكثر قدما. ويتكون من برجين مربعي الشكل مع بعض عدم الانتظام، بحيث نجد أحدهما داخل الآخر والسلم بينهما. وينقسم البرج الداخلي إلى أربعة طوابق متراكبة لكل واحد منها قبة نصف الأسطوانية المدببة.^(٣٥)

ورغم أننا نرى من البرج اليوم الجزء الجنوبي والغربي، فإننا نلاحظ نفس العناصر الزخرفية في جوانبه الأربعة. ويتسم المخطط الزخرفي المكون من الأجر والسيراميك بأنه الوحيد من حيث الموضوعات، حيث نرى أشكالا لا تتكرر في منشآت أخرى مثل أشرطة العقود المنفوخة فوق أبدان من السيراميك (خضراء وصفراء) وأسطوانات ملونة في البنيقات. ثم يلي ذلك مناطق بها أطباق، وعلامات الضرب (x) داخل المربعات، وحسك السمكة، وأفاريز مسننة، وعقود مدببة متقاطعة فوق أعمدة صغيرة من السيراميك. وبعد ذلك تتكرر بعض الموضوعات.

ولقد أشار جونثالو بورأس إلى هذه العناصر الزخرفية بقوله: "ترجع أغلب هذه العناصر إلى أصول إسلامية، سواء كان نظام العقود وتقاطعها أو استخدام السيراميك لأغراض زخرفية، وهذه ترجع إلى عصر الموحدين. ومع هذا فالنظام الزخرفي الذي نجده في كنيسة أتيكا يتسم بالقدم، بالمقارنة بما شاع من زخارف بعد تشييد برج كنيسة سان مارتين وبرج كنيسة سلبانور دي ترويل (تروال) Teruel وربما كان مرتبطا بالتراث الزخرفي الأندلسي في منطقة بلدة قلعة أيوب Calatayud". ويختتم الدارس الأرجنى المذكور حديثه بقوله: "وعلى أساس ما سبق فهذا البرج الخاص بكنيسة سانتا ماريا دي أتيكا يمكن أن يرجع بناؤه إلى النصف الثاني للقرن الثالث عشر، وهو عمل قام المدجنون بتشبيده، وربما ساروا في عملهم على ما هو موروث بشأن تشييد المآذن في الإقليم. وعلى أية حال فهو نظام مرتبط بنيويا بالعمارة الموحدية رغم أنه قديم من منظور زخرفي".^(٣٦)

علينا أن نحلل أيضا في هذا المقام البرج الخاص بكنيسة سان ميغل دي بلمونتي (قلعة أيوب) S. M. de Belmonte ويمكن أن يرجع تاريخ إنشائه إلى العقود الأخيرة للقرن الثالث عشر أو حوالي ١٣٠٠م^(٢٧) والشئ الهام هو أنه برج منعزل ، ذلك أن الكنيسة التي أقيمت معه تهدمت وحالت محلها كنيسة أخرى خلال القرن السادس عشر، كما أنه برج يحتفظ بكافة طوابقه بالمقارنة ببرج كنيسة أتيكا، ويتكون الارتفاع من طابقين، ومن الواضح أن الطابق العلوى أصغر بعض الشئ من السفلى ، وهذا يذكرنا بارتفاعات المآذن في العصر الإسلامي. كما تتسم تقنية البناء بأهميتها حيث إنها تستخدم في الطابق الأول الدبش ، والطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية) Tapial ، ثم الحجر. أما من الداخل فهو نظام أشبه بما هو في المآذن ذات السلالم التي تدور حول الذكر (فحل المئذنة) ، أما الطابق العلوى فهو خال تماما وذلك لوضع الأجراس. وبالنسبة للزخارف الخارجية علينا الإشارة إلى استقلال الوحدات بعضها عن بعض ، والتي تبدأ من مجموعات الأطباق المصنوعة من السيراميك العسلى اللون (الأصفر) ، مرورا بالأقاريز المستنة ، والحسك ، والعقود المدببة المتقاطعة في الطابق الأول، وانتهاء باستخدام الفراغات الكبيرة في الطابق الثانى ، وهى فراغات ذات عتب وعليها عقود مدببة متقاطعة بداخلها الأجراس ، وفى نهاية المطاف نجد إفريزا من العقود المدببة المتقاطعة والقائمة على أبدان أعمدة مصنوعة من السيراميك. وفوق هذه الطبقة هناك أخرى أصغر منها عبارة عن بوائك لها أسطواناتها المزججة. ويعلو كل هذه الأشرطة الزخرفية رفرف مكون من مداميك الحجر المعلقة.

٢-٤ : العمارة في ترويل [تروال Teruel] :

تعتبر مدينة ترويل معقلا هاما من معاقل الفن المدجن ، فبالإضافة إلى اعتبارها عنصراً هاماً من عناصر المراقبة في الطريق الذى يربط بين قرطبة وسرقسطة، فقد جاءت عملية التوطين فيها ونشأتها كمدينة على يد تاجه فى أرغن. وكانت بمثابة خطوة على طريق تاجه فى زحفه نحو الإقليم الشرقى Levante ، وقد عاشت المدينة أقصى ازدهار لها خلال الفترة بين منتصف القرن الثالث عشر ، بعد الاستيلاء على

بلنسية Valencia عام ١٢٢٨م (٦٣٦ هـ)، وبين منتصف القرن الرابع عشر. وهي ترجع إليها أهم الآثار المحفوظة .

ويمكن القول بأن الملك ألفونسو الثاني هو الذي قام عام ١١٧٧م بتوطین رقعتها من خلال تأسيس مدينة جديدة. ورغم أن الملك نفسه قام بتحسينها عام ١١٧١م (ربما كانت عبارة عن حصن) فإن هذا التاريخ هو الذي استولى فيه الموحدون على بلنسية.

ولقد ساعد الموقع الجغرافي الإستراتيجي للمدينة على منحها قانونا أو عرفا Fuero خاصا يتعلق بحقوق السكان الجدد ، وكانت الغاية هي زيادة عدد سكان المدينة من خلال مزايا هامة يحظون بها، ومن بينها الحرية ، والمساواة أمام القانون ، والإعفاء من الجرائم التي تم ارتكابها سابقا ، وإلغاء الضرائب بالكامل ، والاستقلال المحلي المطلق ، وملكية ساحة ضخمة تابعة للبلدية أمكن فيها إقامة ما يقرب من مائة قرية تابعة لمدينة ترويل . وكان على سكان هذه القرى سداد النفقات التي يتطلبها تشغيل المدينة الجديدة (أعمال السور وأجور الموظفين العموميين .. إلخ) .

ومن الناحية الدينية فإن أهل هذه المنطقة تمتعوا أيضا باستقلال كنائسهم ، وهذا يعنى أنهم هم الذين يتولون المناصب الدينية، كما أن رهبان المدينة تولوا تحصيل الأعشار الخاصة بالكنيسة من الدائرة التابعة لهم وتعيين القساوسة ، ومن هنا نجد ثروات كثيرة كان من نتائجها إقامة منشآت دينية هامة. وكانت المدينة عاصمة منطقة الحدود ، وبذلك كانت نقطة البداية للغزوات الموجهة إلى بلنسية (١٢٢٨) (٦٣٦ هـ) ومرسية (١٢٦٦م) (٦٦٥ هـ) . وقد فازت ترويل بصفة المدينة على يد الملك بدرو الرابع عام ١٢٤٧ ؛ نظرا لكثرة تعداد سكانها وأهميتها الجغرافية الإستراتيجية^(٣٨).

تم تنفيذ أول الإنشاءات المدججة خلال النصف الثاني للقرن الثالث عشر ، وهو نفس التاريخ الذي يرجع إليه بناء البرج ، والبلاطات ، والأسقف الخاصة بالكاتدرائية ، وكذا برج كنيسة سان بدرو.

وكانت الكاتدرائية كنيسة سانتا ماريا دي ميديا بيا S. M. de Mediavilla ، ثم ارتفع مستواها إلى Colegiata شبه كاتدرائية عام ١٤٢٣م ، ثم إلى كاتدرائية عام ١٥٨٧م. وكان المبنى الأول رومانيا ، ثم أدخلت عليه عدة تعديلات حتى ظهر الآن

بطابقه المدجن. وأول ما أنشئ هو البرج خلال الفترة بين ١٢٥٧م، ١٢٥٨م، ثم أعقب ذلك بناء البلاطات التي احتفظت بالتصميم البازيليكي الرومانى، ثم إقامة مذابح جديدة ومنطقة تقاطع (وقد أنجزت هذه الأعمال الأخيرة وفوقها طبقة من الجص والدهان على يد المعلم بومنجودى بنيافلور D. de Penafior عام ١٣٣٥م) . وبعد ذلك استمرت أعمال بناء الرقبة (القبة) التي سنقوم بتحليلها فى اللحظة التاريخية التي تنسب لها وهى القرن السادس عشر.

تم بناء برج الكاتدرائية خلال عامى ١٢٥٧، ١٢٥٨م ، وتكوينه الداخلى يشبه نموذج البرج المسيحى إذ به عدة طوابق بعضها فوق بعض ترتبط ببعضها من خلال سلالم خشبية، ورغم ذلك فإن أقلمة الفراغ الموجود على الحاجات الجديدة التي ظهرت مع مرور الزمن أدت إلى إحداث تغيير التصميم الأولى. وهو عبارة عن ثلاثة طوابق بالإضافة إلى آخر خاتمة مئمن الشكل وله فتحات مستديرة ترجع إلى القرن السابع عشر. وأول هذه الطوابق به عقد مدبب Viario وهذا الطابق هو الأقل زخرفة ، اللهم إلا شريطاً من الأعمدة الصغيرة المصنوعة من السيراميك الأخضر اللون فى تبادل مع الأجر المسنن. ولا يجب أن ننسى الاستخدام المنهجى للأجر على شكل سنجات كاملة تحدد ملامح العقود المزبوجة فى الممر العمرانى.

أما الطابق الأوسط فيتكون من عدة مستويات، أولها مستوى به عقود نصف أسطوانية متقاطعة ، ومشيدة بالكتل الحجرية ، ومزخرفة بـ Punta de diamante فى باطن العقود. أما الخلفية فهى عبارة عن كتل حجرية يخفف من وقعها وجود أسطوانات مزججة تتوافق مع الجزء الأوسط للبدن ، والذي تحدده أسطوانة سواء فى الجزء petre أو فى التيجان. وفوق العقود نشاهد أيضاً عنصراً زخرفياً من السيراميك.

وهناك إفريز جديد مكون من ثلاثة أجزاء ، حيث هناك تبادل بين الأجر المسنن والأبدان السيراميكية عند نقطة الانتقال إلى الجزء الثانى ، حيث توجد عقود على مناكبها حوامل مزججة. وهناك طنف حول هذه الوحدات ويتم الفصل بين الفراغات من خلال اثنين من الأطباق.

وبعد ذلك نجد مساحة من الأسطوانات لونها عسلى وأجر مسنن ، وهى بذلك تحضير للجزء الثالث الخاص بهذا الطابق الثانى الذى تحدد ملامحه أطباق ، وثلاث

سلاسل من الزليج المرصوفة بشكل مائل ، وإفريز من الأبدان ، والأجر المسنن. ويتسم هذا الطابق الثانى بأنه كثير العناصر البنيوية والزخرفية ؛ إذ إنه مشيد من كتل حجرية فى الأركان وكذلك به سلسلة من الأطباق المترابكة التى تحدد أبعاده.

أما الطابق الثالث فهو الخاص بالأجراس إذ تفتح به نافذتان مزبوجتان بهما أعمدة. وتوجد هاتان النافذتان فى المنطقة السفلى وعليهما قطع زليج موضوعة بطريقة مائلة (أخضر ، وعسلى ، وأخضر). وهناك شريطان يفصلان العقود الخاصة بآخر بائكة والتى تضاعف عقود الجزء السفلى فى كل شريط . وأخيرا نجد الأطباق الملونة لتوزيع الوحدات جميعها. كما توجد مجموعة من الزخارف اللونية على شكل أسطوانات ، وأعمدة صغيرة ، وزليج، وهى كلها موضوعة بشكل فيه توازن بفرض اكتمال الجدار فى هذا الجزء الأخير.

وهذه الوحدات هى فى إجمالها مجموعة من العناصر المعمارية والزخرفية (إذ اضطررتنا إلى الإسهاب فى الوصف للتدليل على تعقيدها) التى تتسم بأهمية كبيرة، وإذا ما وضعنا فى الاعتبار تاريخ إنشائها فإنها سوف تكون ذات تأثير كبير فى المحيط العمرانى الموجودة به. وتعتبر العناصر المعمارية بمثابة الختام لشكل الميدان والحارات المحيطة ، وفرضت نفسها على المشاة رغم أنها هيات مرورهم من خلال الدهليز السفلى. وإذا ما كانت الكتلة هى العنصر المسيطر على الطابق الأول فإن الثانى يتسم بتخفيف وقعها من خلال وجود السيراميك فى الأركان المختلفة ، وبذلك تقلل من الإحساس بوظائفها وثقلها حيث يعكس السيراميك شعاع الشمس ، كما أن التنوع فيه يؤكد ثراء ورش ومعامل صناعته. أما الطابق الثالث فنجد أن الفتحات تساعد على الإحساس بوجود فراغات فى الكتلة ، وكذلك وجود الألوان فى الطابق الثانى والأجراس. إنها عناصر معمارية قوية لكنها تتسم بالثراء فى الألوان وإمكانيات تفسيرها على أكثر من وجه. ولا ننسى أيضا أن التوازي القوي يقلل من التبادل بين السنجات المسننة فى الطابق الثانى الذى يعلو الأطباق السيراميكية ، والذى يجعل من البرج مثار فخر السكان خلال العصور الوسطى .

أما بالنسبة لسقف الكاتدرائية فإن قلة المعلومات المتاحة عن تاريخ البناء أدت إلى وجود رأيين مختلفين. فالتاريخ الأكثر قبولا هو الذى يطرحه تورس بالباس^(٣٩) - وهو

النصف الثاني للقرن الثالث عشر - وزاده تحديداً كل من أنخل نوبيا A. Novella وخواكين يارثا J. Yarza بالقول بأنه يرجع إلى الثلث الأخير من القرن المذكور^(٤٠) ، كما أن التحليل التاريخي يؤكد هذا التاريخ ، ذلك أن عام ١٢٦١م هو العام الذي تم فيه قطع الأخشاب المعدة لهذا الغرض ، وقد أدى هذا إلى أن قال البورفسور بورأس بأن السقف قد بدأ العمل فيه عام ١٢٧٠م^(٤١).

والسقف من الناحية البنيوية هو من طراز " المسند والرباط " ، ويمتد بطول ٢٢ متراً أما العرض فهو ٧٫٧٦ متراً ، وهو واحد من الأمثلة القليلة الباقية من نجارة الخشب الأبيض وهي بهذا التعقيد في منطقة أرغن. والأهمية الكبرى لهذا العنصر تكمن في زخرفته بألوان مائية.

ونعثر في هذه الأشكال على الكثير من الشعارات ، والأشكال الهندسية ، والأشكال النباتية ، والنقوش الكتابية ، والكثير من الأشكال ذات الأصول الإسلامية . وخاصة ما يتعلق بالتصوير حيث نجدها على الألواح والإزارات مقدمة لنا بهذا الشكل الكثير من الموضوعات الدينية والمدنية . فهناك الملوك ، والنبلاء ، والفرسان ، والعامّة ، وأشكال للمسيح والقديسين ، ومختلف الشخصيات التي تنتسب إلى التدرّج الكنسي مثل الرهبان والموسيقين، وكذلك مناظر للصيد ، والاقتيال ، وممارسة المهن ، ومشاهد من الإنجيل، وحيوانات متعددة وأشكال خرافية .

ويرى جونثالو بورأس أن هذه الأشكال المرسومة هي من الناحية الجمالية مرتبطة بملامح الفن القوطي الخطي الذي يرجع إلى الثلث الأخير من القرن الثالث عشر ، رغم أن المصادر والنماذج المستخدمة يمكن أن ترجع إلى بداية القرن المذكور وخاصة المنمنمات البيزنطية التي ترجع إلى عام ١٢٠٠م . وبذلك يتم التركيز على الرسم الخاص ببلدة سينا Sijena^(٤٢) .

ويزداد الأمر تعقيداً إذا ما حاولنا البحث عن مدلول عام لما نجده مصوراً على هذا السقف ، كما أن هذا الجهد يواجه عقبات تتعلق بالتعديلات المختلفة ، والتغييرات ، وفقدان بعض القطع على مر الزمان^(٤٣) . ومع هذا حاول بعض الدارسين التوصل إلى قاسم مشترك ، فلقد نوّه راباناك Rabanaque^(٤٤) إلى وجود محتوى عام يضمها

ويندرج - فى رأيه - فى باب القوة والقلق الذى يعيش فيه التوجه المسيحى ، وفى إطار الإعلاء من شأن مجتمع يعيش تحت مظلة مفهوم واحد هو الديانة المسيحية. ويرى أنخل نوبياس^(٤٦) أن سقف الكنيسة عبارة عن تمثيل أو خليط من الصور للحياة فى ترويل آنذاك ، والتي جرى الحديث عنها فى الكثير من المشاهد السردية بشكل منفرد ومنعزل. أما خواكين يارثا^(٤٧) فلم يجرؤ على تقديم مفهوم عام يضمها جميعا، لكنه حدد طبيعة الصور ومفزاها ، والتي تبرز من بينها تلك التي تمثل المشاهدات ، والمشاهد الخلية ، وشهور مايو ، ويونيو ، ومارس، وبعد ذلك حاول نفس المؤلف^(٤٨) الاقتراب من مفهوم عام للسقف بأن حدد مجموعة من المراحل الجزئية (القنص ، والصراع ضد الحيوانات الخرافية، ومرحلة الفرسان، والشهور ، والمهن ، والتقنيات، والإثم وما يحفّ به ، وآلام المسيح والخلص) . وهى مراحل محددة بوضوح وتساعد على قراءة متسقة لها خلفية دينية.

كما قام سانتياجو سباستيان S. Sebastian بعرض مجموعة من الافتراضات ، حاول من خلالها فتح الباب أمام التوصل إلى فكرة شاملة. وفى عام ١٩٨١م أشار إلى أن تنوع الموضوعات إنما ينبع من مفهوم يتعلق بالكون على أنه من صنع الله ، وقام أحد المؤلفين خلال العصور الوسطى (القرن الثالث عشر) وهو بينتى بياوبيس V. Beauvias بتصوير ذلك فى كتابه Speculum majus ، وهو نص موسوعى يشمل كافة المعارف السائدة آنذاك^(٤٩). وفى عام ١٩٨٢م لفت الانتباه إلى طبيعة العلاقة القائمة بين ما هو مصور فى مخطوطة ذات طبيعة موسوعية وعالمية (هى Breviario d'amor ، وهى موسوعة واسعة الانتشار ومقروءة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر) وبين موضوعات سقف الكاتدرائية . ويرى ذلك المؤلف أنه كان لابد من وجود مصمم لإعداد المشاهد انطلاقا من فكرة معينة، وقدم لفريق الرسامين بعض أجزاء الموسوعة التى تحتوى على العديد من المنمنمات؛ ولقد أمكن العثور على بعض نسخ من الكتاب الموسوعى المذكور^(٥٠). وهناك مؤلفون آخرون مثل خينيبى باربى Genevieve Barbé يراهنون على مبدأ تفسير الكون فى علاقته بالسلطة الفعلية للنبل^(٥١) . كما حاولت ماريا دولورس أجيلار M. D. Aguilar التعمق فى مغزى هذه الصور من خلال

سحنة بعض الشخصيات ونسبتها إلى الواقع الاجتماعي للعصر^(٥١) . لكن سيرافين موراليخا Serafin Moraleja الذي يرفض إمكانية التوصل إلى فكرة عامة ، قام بتحديد بعض الشخصيات معتمداً على مصادر أدبية ذات طبيعة دنيوية وشعبية ، وذلك في مقابلة لموضوعات أخرى ذات طبيعة دينية . ومن هنا نجد الحفاظ على لغتين مثلما هو الحال في المجال الأدبي في ذلك العصر : الواعظ الشعبي ، والواعظ الديني^(٥٢) .

ورغم هذه الجهود المبذولة من أجل التوصل إلى قراءة شاملة ، فإن هذا السقف الفريد والمعقد لازال لغزاً في معظم تفاصيله . ولابد أن نأخذ في الاعتبار دلالات العناصر المصورة ، وكذلك تلك التي نعتبرها مجرد زخرفة وحشو ، كما يجب أن نُضمِّنَها في الإطار ونربطها بالشعائر والطقوس التي تؤدي في تلك الفترة المحددة من تاريخ مدينة ترويل .

وبغض النظر عن التفسيرات التصويرية فإنني أوفق مع البروفيسور جونثالو بورأس عندما يؤكد أن " أحد أبرز القيم الفنية لسقف الكاتدرائية هو أنها تدخل في نظام بنوي وزخرفي ذي طبيعة إسلامية ، مثلما هو الحال في الهياكل ذات المستند والرباط والمزخرفة بكثير من العناصر والصور ذات الطبيعة الغربية ، وما حدث هو إخضاع هذه المفاهيم للقوانين السائدة في الفن المدجن " ^(٥٣) .

وفي نهاية المطاف لابد لنا من الحديث عن برج كنيسة سان بدرو في ترويل ، حيث نجد تصميمًا - خارجيًا وداخليًا - شبيهاً بما هو في الكاتدرائية ، وهذا ما جعلنا نشير إلى أن تاريخ بنائها كان قريباً ^(٥٤) . يتكون البرج من مساحة مربعة وممر سفلي لعبور المارة وينقسم إلى ثلاثة طوابق ، ويحدد الطابق الأول مساحة من أبدان الأعمدة المصنوعة من السيراميك وإفريز مسنن ، وفوقها توجد عقود نصف أسطوانية متقاطعة تقوم على أعمدة حجرية ، ونجد أن أحد التيجان يحمل موضوع " كف فاطمة " ذا الأصل الموحدى . وهناك كورنيش من الميديايات يفصل الطابق الثاني حيث نجد فتحتين على شكل نصف دائرة ، يقوم كل عقد فيها على أعمدة من السيراميك وكذلك طنف ، وهي كلها عبارة عن فراغات توجد فوقها مسطحات أخرى من الأسطوانات المزججة وإفريز من الأجر المسنن . ثم تنتقل بعد ذلك إلى الطابق الثالث وهو الذي كان

فى الأصل قاصراً على الأجراس . وهنا نجد النوافذ المزبوجة بها عمود فى الوسط ، ومحاطة بزخارف من السيراميك وزليج موضوع بشكل مائل فى الجزء السفلى والعلوى للعقود ، كما نجد الأسطوانات والأطباق المصنوعة من السيراميك فى الطابق العلوى . أما الألوان المعهودة فهى الأخضر - المائل للحمرة - الأسود ، والعسلى .

وهنا نشير من جديد إلى التوازى القائم وزيادة مساحة الفتحات كلما صعدنا إلى أعلى ، وكذلك التركيز على العناصر اللونية والطبيعية القوية من الناحية العمرانية .

٢-٥ : الجماعات الحربية فى إقليم إكستريمادورا : -

بدأ ضم أجزاء من إقليم إكستريمادورا إلى الممالك المسيحية أثناء النصف الثانى للقرن الثانى عشر ، حيث تم ضمُّ الجزء المسمى " بأعلى إكستريمادورا " Alta Extrema dura (الثلث الشمالى) بعد عملية حربية قام بها ألفونسو السابع على بلدة قورية Coria عام ١١٤٢ م ، ونظرا لقلّة السكّان ولقلّة مجالس بلدية مستقرة اضطّر الملوك إلى تسليمها للجماعات الحربية للدفاع عنها وتوطئتها ، وهى جماعات بدأت آنذاك مرحلة التكوين وتحديد الملامح . إلا أن هذه الغزوات توقفت بسبب الضغط الإسلامى على يد الموحدين ، وبعد ذلك أدى ضعف المسلمين إلى مزيد من التوسع فى الاستيلاء على الأراضى وساعد أيضا على دعم وتقوية الجماعات الحربية (٥٥) .

وفى نهاية القرن الثانى عشر نجد أن جماعة سانتياجو Orden de Santiago التى تتولى زمام المبادأة فى ضم تريباجو Trevajo ، وغرناطة ، وبالميرو Palomero ، والطلبة Atalaya . وخلال الثلث الأول للقرن الثالث عشر تم غزو وسط الإقليم الواقع بين نهري تاجه ، ووادي يانه ، وقد ساعد على ذلك هزيمة المسلمين فى موقعة العقاب ١٢١٢ م ، وتم الاستيلاء على كاثيرس عام ١٢٢٩ م (٦٢٧ هـ) ، ومونتانشيث Montan-chez عام ١٢٣٠ م (٦٢٨ هـ) ، وتروخيو Trujillo عام ١٢٣٢ م . كما أن ألفونسو الحادى عشر واصل زحفه نحو الجنوب وتمكن من ضم ماردة Mérida وبطليوس Badajoz ، ومع منتصف القرن الثالث عشر تم الاستيلاء بالكامل على جنوب الإقليم ، وهنا تم

توزيع مساحات كبيرة من الأراضي بين جماعتي القنطرة Alcantara وسانتياجو ، وكذلك جماعة فرسان المعبد Temple رغم أنها كانت أصغر حجما .

ولقد تأثرت سيطرة الجماعات الحربية بالتعديلات التي حدثت مع نهاية القرن الخامس عشر ، أى خلال مرحلة تكوين الملكية الحديثة ؛ إذ تولى تاجه أمر الحكومة ، وأمر دخول جماعة سانتياجو عام ١٤٩٢م ، وكذلك أمر دخول جماعة القنطرة عام ١٥٠١م . وذلك من خلال تشكيل المجلس الملكي للجماعات الذي يرأسه الملك .

وفيما يتعلق بانتشار الفن المدجن فى إقليم إكستريمادورا يمكن القول بأنه يمكن أن نعثر على أكثر هذه الأعمال فى النصف الشرقى للإقليم ، لكن ذلك لا يعنى عدم وجود استثناءات. ففىما يتعلق بمن يقومون بأمر الرعاية - بصفة عامة - نجد أن " المنشآت المدجنة قد سيطرت فى الرقعة العمرانية التى كانت تابعة لجماعة سانتياجو ، التى تمركزت فى الجزء السفلى للإقليم ، وفى الملكيات الرهبانية والديرية لدير جوادالوبي Guadalupe ، وهى مجموعة تسيطر على الفن المدجن فى الإقليم عندما تحول الدير إلى مركز للحجيج ، وكذلك إلى إقطاعات للنبل ، وإقطاعات أميرية " (٥٦)

ولقد أسهمت طبيعة الفزو والتوطين المتأصلة فى كثير من الأراضي المسيحية فى تحديد ملامح وتأثيرات هذه العمارة ، وذلك من خلال جنود السكان الجدد والكيان القانونى الذى فرضته الجماعات الحربية .

وهذا ما نراه بالفعل بالنسبة للمذبح المسمى Galisteo (كاثيرس - قصرش) ، والذى يلاصق فى الوقت الحالى حائط البلاطة اليمنى بالكنيسة . وهو مذبح مكون من طابقين من العقود المزبوجة فى الجزء السفلى ثم شريط من الأجر الموضوع بشكل رأسى . ويقوم المذبح على أساس صناديق من الدبش المحاطة بمداميك من الأجر ، (وإذا ما كانت هذه التقنية الأخيرة تضرب بجنورها فى الفنون المحلية مثلما نلاحظه فى أطلال أسوار إسلامية بالمنطقة ، فإنه فيما يتعلق بنظام العقود المشيدة من الأجر تم البحث عن أصول لهذا الفن المدجن فى طليطلة ، وفى قشتالة ، وليون ، كما تم النظر أيضا إلى الموضوع على أنه تطور محلى يخص هذا الإقليم (٥٧). وحقيقة الأمر هو أن النظام البسيط يرتبط بأشكال مستخدمة فى المشاريع القشتالية الليونية الأكثر شعبية ،

والمأخوذة عن بلدة ساهاجون، ونسوق مثالا على ذلك هو كنيسة سان فيليث في سايلس Saelices del Rio أو الجزء السفلى لكل مذبح كنيسة جورداليتا Gordaliza دل بينو ، والتي يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الثاني للقرن الثالث عشر. وربما جاء هذا النظام - كما قال مانويل بالديس - من خلال ما نطلق عليه " مركز ألبا دي تورمس " Alba de Tormes الواقع في منطقة حدودية مع محافظة سلمنة Salamanca (٥٨) .

هذا التناغم في الشكل والزمن يمكن أن نفسره بوصول القاطنين الجدد القادمين من إقليم قشتالة وليون ، وقد رافقهم عدد من الفنيين القادرين على القيام بتشديد مبان ليست ضخمة لكنها متسقة مع المفاهيم الريفية السائدة عندهم. ولا ننسى في هذا المقام الحديث عن أن مذبح جاليسكو Galisteo يستند في أهميته التاريخية على تفردهِ وليس على سماته الشكلية .

٢-٦ : الكنائس ذات العقود الحاجبة (المستعرضة) Diafragma

والسقف المقبى (الجمالوني) الخشبي في شرق الأندلس Levante : -

أسهمت مجموعة من العناصر في جعل الفن المدجن في الإقليم الشرقي غير هام من الناحية الظاهرية ، وهذه العوامل هي: كثرة العناصر المعمارية الموروثة عن المسلمين في مملكة بلنسية والتي أخذنا نتعرف عليها بشكل أفضل، وإعادة استخدامها بعد ذلك، وكثرة عدد السكان المسلمين الذين حافظوا على أداء الشعائر في المساجد، وكذلك زيادة أهمية العمارة القوطية القائمة على وجود حُجَّارين ومحاجر من الطراز الأول ، وكذلك ما أسهم به هذا العنصر الأخير في تحديد ملامح طبقة عن طبقة أخرى. إلا أن التأثير المدجن يلاحظ بقوة في جوانب مادية أخرى مثل السيراميك أو في ميادين الإنتاج مثل القطاع الزراعي.

ورغم ذلك فإن الدراسات الحديثة بدأت تشير إلى عناصر طبيعية مدججة بما في ذلك منطقة قطالونيا (٥٩) ، وكانت هذه العناصر مجرد أمثلة متفرقة في بداية الأمر .

وهنا يجب علينا أن نتحدث بشكل مرتب عن الأبحاث التي قام بها أرتورو سرقسطة A. Zaragoza ، حيث درس بعمق في أطروحته للدكتوراه مائة كنيسة بها عقود حاجبة وسقف خشبي مقبى^(٦٠) . وهذا الرقم كاف وله دلالة ، كما أنه يرتبط بأطلال عدد كبير من المنشآت الموزعة على كافة أرجاء الإقليم . وقام بتحليل جنورها وعلاقتها بالعمارة المدنية وأسباب اختفائها وضياعها . إلا أن الأمر الهام الذي تقدمه لنا الدراسة هو إبراز أهمية مخطط البناء ، وهو عنصر إذا لم يكن مجهولا إلا أنه أهمل تاريخيا . وقد بدأ مع القرن الثالث عشر وظل - ولو في ثوب تزداد شعبيته - حتى القرن السادس عشر .

ويمكن أن يكون وصف هذه المنشآت على النحو التالي: " تتكون الكنائس من عقود وهياكل خشبية للسقف ، وهي عبارة عن مخطط مستطيل ذي بلاطة واحدة . أما العقود الحاجبة فهي مستعرضة على محور البلاطة . ويلاحظ أن الحوائط الساترة المطموسة لهذه العقود يمكن أن تظل داخل الكنيسة ، وتشكل في هذه الحالة فراغات مناسبة لإقامة مصليات جانبية ، كما يمكن أن تكون خارج الكنيسة بحيث تقوم بمثابة الدعامات Contrafuerzas ، وعلى هذا النموذج العام نجد تعديلات وتنويعات ترتبط بطبيعة المنطقة أو بإدخال زيادة على المبنى " ^(٦١) . وهو مخطط تضاف إليه الملامح التالية: " إنه مخطط موجه دائما نحو مشرق الشمس من ناحية صدر الكنيسة ، وهو يتكون من بلاطة واحدة ، وليس له مذبح ولم يظهر المذبح أو هناك تنويه به . أما المدخل فعادة ما يكون جانبيا ، وفي هذه الحالة - وكذا في المباني التي لم تدخل عليها توسعات - فإن الباب يوجد في الجزء قبل الأخير للبلاطة . ولم يسبق المدخل - في كثير من الحالات - سقيفة . أما العقود الحاملة لهيكل السقف فهي عقود مدببة ، وعادة ما تكون مشيدة من قطع الحجارة ، ونادرا ما نراها من الآجر الموضوع في شكل حلقات . وفي حالة ما إذا كانت العقود من الحجارة فإن المنبت هو عبارة عن حدائر مقولبة ، أما ارتفاع المنابت فهو ضئيل ولا يتجاوز المترين ، اللهم إلا إذا كانت الكنيسة كبيرة أو تابعة للدير " .

أما العناصر التي لعبت دورا هاما وكانت لها زخارف كثيرة فهي الواجهة والسقف . فالأولى : كانت منشأة من الكتل الحجرية ومكونة من عقد نصف دائري بها

القليل من الزخارف. أما الثانية : فإنها ملونة وخاصة تلك الأمثلة القديمة وذات القدرة الاقتصادية العالية.

"وأحيانا ما توجد دهانات على الحوائط نجت من التجديدات العديدة التي أجريت ، وهذه عناصر جعلنا نفكر في أن غاية النظافة والبساطة التي عليها هذا النمط إنما ترجع إلى ترميمات حديثة. أما من ناحية الأصل فإن تلوين الحوائط ، والأسقف ، ووجود حوامل الأيقونات ، وطبقات الجص تعطى كلها صورة ثرية غير متوقعة في عيوننا اليوم" (٦٣) .

ولقد تولى كل من خواكين بيرتشيت J. Berchez وأرتورو سرقسطة تصنيف وتبويب الفن المدجن في هذا الإقليم (٦٣) . وقد اعتبرا أن هذا النمط المتعلق بالفراغات هو الذى يسيطر على ما هو قائم فى بلنسية ، وليس هذا فقط فى ميدان العمارة الدينية بل فى العمارة المدنية. أما فيما يتعلق بأصوله فإنها ترجع إلى العمارة الرومانية. " فلقد أدى توفير الأخشاب، بالمقارنة بمواد أخرى للبناء، (حيث كانت ضرورة لبناء المسقّلات وغيرها) إلى استمرارية هذه المادة فى العمارة الأهلية فى منطقة حوض البحر المتوسط بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية. ونشرت جماعة ثيستور Cistor هذا النظام فى بلنسية، وساعدت الجماعات الدينية (التى تتخذ المسكنة طابعا لها) فى ذلك بعد الغزو المسيحى . الأمر الذى أدى إلى استخدام الخشب بصورة موسعة فى إقامة الكنائس الجديدة. وبالتالي ليس من الملائم البحث عن أصول للفن المدجن فى النظام البنىوى، وسوف يقتصر الوضع هنا على العناصر الزخرفية فى الأسقف (٦٤) . وهذه التوجهات كان قد عرض لها قبل ذلك تورس بالباس فى أبحاثه المعروفة عن الأسقف ذات الهياكل الخشبية والقائمة على عقود مستعرضة (٦٥) .

وعندما نعود إلى أرتورو سرقسطة وتحليله العميق للمشكلة ، نجد أنه برهن على الأصول الثيستورية Cistor للمشروع ولعلاقته بالأهداف ذات الطبيعة المدنية ، وذلك من خلال التوثيق المحفوظ والخاص ببعض أقدم الأمثلة وهى: كنيسة سان خايمي S. Jaime فى كوراتشار Corachar (كاستييون). فلقد طلب سكان هذه المحلة -

عام ١٢٤٧م - من الدير التابع لجماعة ثيستور المسمى Scarp (فى لاردة Lérida)
بناء كنيسة حيث كانت البلدة تتبع ذلك الدير. وتتضمن الوثيقة بهذا الطلب تفاصيل
المشروع " أن تكون الحوائط مشيدة من الملاط ، وأن يكون للكنيسة عقدان من الكتل
الحجرية غير المصقولة وتلك الكتل المصقولة ، وأن تكون هناك مسافات معقولة بينها ،
وأن تكون البوابة مستديرة ومن الحجر ، وأن يكون البناء ذا كمرات جيدة ومستقيمة
فى جانبها السفلى. أما فى الأعلى فيجب أن يكون هناك السيراميك الجيد الحرق
والتركيب ، للحيلولة دون تسرب مياه الأمطار إلى الداخل " (٦٦) .

وقد بنى المبنى بعد تسع سنوات من استيلاء خايمي الأول على بلنسية ، وفى
الوقت نفسه كانت تشيد حجرة النوم الخاصة بدير بوبليت Poblet وبها عقود حاجبة،
وهو دير يتبع نفس الجماعة المذكورة. ومعنى هذا أن التاريخ المبكر لهذا البناء والعلاقة
الخاصة بمشاكل الحجرة الديرية تحددان جذور هذا النمط المعماري. وهذا التبادل بين
المنشآت المدنية والدينية فى باب الفراغات يتكرر فى كنيسة Nuestra Senora de los
Angeles الكائنة فى كاستلفابيب Castelfabib (بلنسية) ، والتي كانت فى الأصل
مستخدمة كصالون للحصن ، وبعد ذلك استخدمت ككنيسة عندما فقد الحصن وظيفته
الدفاعية ، نظرا لانتقال منطقة الحدود إلى أماكن أخرى (٦٧) .

وهنا نجد أن أصول هذا الطرح الخاص بالفراغ والعقود الحاجبة لا ترجع إلى
العصر الإسلامى. لكن من المؤكد أيضا أن نظام السقف يرتبط - ويشكل تطورى
وتدرجى - بالأسقف المسطحة ذات الأصول الإسلامية (الفرخ) alfarjes . وهذه
الطبيعة الخاصة بالجمع بين الاتجاهات المختلفة التى عليها هذه الإنشاءات هى التى
تميز الفن المدجن خلال الفترة المتأخرة للعصور الوسطى، وعندما يتم تعميم ذلك فى
كافة أرجاء الشواطئ الشرقية ، وفى مملكة غرناطة ، وفى المناطق الجبلية الأندلسية ،
وفى عمارة الجماعات الحربية فى إقليم إكستريمادورا فإن النظام لم تعد له صلة بما
هو روماني - تولت جماعة ثيستور اتباع خطواته أو غيرها من جماعات " المسكنة " -
بل أنه مشروع يحدد ملامح ثقافة تاريخية معينة. ولقد برهنت التحليلات التى قام بها

كل من أرتورو سرقسطة وخواكين بيرتشيث على تعقيدات ظاهرة الفن المدجن في شرق شبه الجزيرة الأيبيرية Levante ، وثوراء المصادر والحاجة إلى الاستمرار في الأبحاث التي تلقى مزيداً من الضوء على طرح تاريخي يثير الجدل والنقاش^(٦٨).

ورغم أن أغلب الكنائس الصغيرة، والواقعة خارج المدن والمصليات المشيدة سيرا على نظام العقود الحاجبة طوال العصور الوسطى، فإن هناك عددا هاما منها يرجع إلى القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر. ولقد اعتمدت روبرت بورنز Robert Burns^(٦٩) على سجلات الأعيان الخاصة بالحرب الصليبية (١٢٧٩-١٢٨٠م) (٦٧٨ هـ - ٦٧٩ هـ) ، وحدد أنه كان يوجد في ذلك التاريخ ما لا يقل عن ٧٠ كنيسة تابعة لأبراشية بلنسية خارج العاصمة. أما في الجزء التابع لبلنسية إداريا إلا أنه تابع دينيا لأبراشية طرطوشة Tortosa فقد كان هناك أيضا - في تلك الفترة - حوالي ٥٨ كنيسة. ويلاحظ أن أغلب أنظمة البناء تسير على النظام الذي نتحدث عنه^(٧٠).

ورغم أننا أشرنا قبل ذلك إلى نقص الدراسات التاريخية التي تسهم في تحديد مراحل البناء، فإن هناك مجموعة مهمة من الأبحاث التي تحدد أنماطها ، رغم ما تعرضت له تلك المباني من تعديلات لاحقة خلال القرن الثالث عشر^(٧١). ومن بين الكنائس الموثقة التي تعرض لها أرتورو سرقسطة مايلي: كنيسة كاتي Caté (كاستيون) ، وكنيسة أولوكاو دل رى Olucan del Rey (كاستيون) ، وكنيسة دى لا سانجرى de la Sangre (المسماة قديما كنيسة القديسة كارجيتا) دى أوندا Onda (كاستيون) ، وكنيسة دى لا سانجرى (كنيسة القديسة ماريما قديما) فى ليريا Liria (بلنسية) ، وكنيسة سان بدرو وسان فيلكس فى شاطبة Xativa (بلنسية)^(٧٢) .

وقد كان لهذا النموذج انتشار كبير من خلال الجماعات الدينية التي تتخذ المسكنة نبراسا لها ووصل حتى جليقية Galicia ، لكن الإنشاءات التي تمت فى هذه المنطقة على يد تلك الجماعات الدينية ترجع إلى القرن الرابع عشر مثلما نرى فى كنيسة سان فرانثيسكو دى موريا S. F. de Morella (كاستيون) وسان فرانثيسكو، وسانتو دومنجو دى خاطبة (بلنسية) وسان أنطون فى بلنسية.

أما في دائرة إقليم قطلونيا فقد جرت دراسة هذه الكنائس ، ولوحظ وجود عدد كبير من الانشاءات الصغيرة عبارة عن كنائس صغيرة *ermitas* ، وتجمعات سكانية ضئيلة العدد أو مصليات تابعة لحصون ، وهي مبان جديدة بالإشارة إليها رغم قلة تعقيداتها الإنشائية. ومن بين أهم الأمثلة في هذا الميدان كنيسة سان ميغل دي مونت بلانك *Montblanch* ، ومصلى سانتا أجاتا *Santa Agata* في القصر الملكي الكبير ببرشلونة *Palacio Real Mayor* (٧٢) .

وقد تركزت الزخارف في هذه الكنائس في الأسقف الخشبية المقبية، ومن المؤسف أننا لم نعثر إلا على عدد قليل (اثنا عشر) من الأسقف التي ترجع إلى العصور الوسطى لكنها تتسم بأهمية جزئية (٧٣) ، وعادة ما نعثر فيها على زخارف مرسومة ؛ حيث تتشابه الزخارف الإسلامية (التشبيكة وغيرها) بما في ذلك النقوش الكتابية العربية، مع الزخارف الخاصة بالأشكال الخرافية وعادات النبلاء .. إلخ، أي تلك التي ندرجها عادة في دائرة الفن القوطي الخطي. ومن بين الكنائس نبرز كنيسة دي لا سانجري في أوندا (كاستيون) ، وسان بدرو دي خاطبة (بلنسية) ، وكنيسة السلبانور دي ساجونتو *Sagunto* (بلنسية) ، وكنيسة بايونا *Vallib* (كاستيون) ، وكنيسة جوديا *Godella* (بلنسية) ، وكنيسة دي لا سانجري دي ليريا (بلنسية) . كما نذكر أيضا مباني مدنية مثل منزل القائد الأعلى لأرغن في بلنسية (٧٤) . وهناك مخططات تتجاوز الإطار التاريخي الخاص بهذه الأنماط استمرت خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، لكن يبدو من المهم الإشارة إليها في هذا المقام وأن نحدد في هذا الفصل أصول وجذور العمارة في شرق شبه جزيرة أيبيريا (غير المعروفة جيدا) ، ونقصد بذلك العمارة ذات الملامح المدججة ، والنمطية البنيوية ذات الأصل المسيحي والروماني ، أو المنتسبة إلى حوض البحر المتوسط .

* جزر البليار : -

قام خايمي الأول بغزو جزيرة مايوركا (ميورقة) عام ١٢٢٩م ، وبعدها مباشرة بدأت عملية التوطين وتغيير الهوية الثقافية لجزر البليار ، وهنا نجد أن الأكليروس والجماعات الحربية التي تتخذ المسكنة طابعا لها (أي تعتمد على الصدقات) لعبا

نورا هاما. ولم يتبق من المنشآت الأولى التي تمت حتى الثلث الأول للقرن الرابع عشر إلا بعض الأطلال ، التي تساعدنا على تحليل كيفية استخدام العقود الحاجبة ، التي تشبه تلك التي كانت تستخدم في شرق الأندلس Levante .

وربما كانت كنيسة سانتا مارجريتا دي بالما (مايوركا) أقدم مثال معروف على استخدام العقود الحاجبة " كانت هذه الكنيسة في الأصل تابعة لطائفة الفرنسييسكان ، ثم منحها هؤلاء بعد أن تم بناء دير كبير ومعه كنيسة ذات أبعاد أكبر. ولقد أنشئت الكنيسة خلال الفترة بين ١٢٣٨ و ١٢٤٤م ، وكانت مكونة من بلاطة واحدة بها عقود حاجبة ، أما الحوائط فقد كانت مشيدة من الطوب المدقوق (الطابية) Tapial ، كما كانت بدون مذبح في الأصل. وفيما يتعلق بتواريخ بناء الكنيسة فهذا أمر له أهميته ؛ إذ يوضح معاصرتها لبناء حجرة النوك في دير بوبليت Poblet ، وهناك وحدة زخرفية وحيدة عبارة عن الشكل الهندسي لحدائر العقود، وهذه الوحدة تنوه بأن المبنى مدني أكثر منه ديني^(٧٦).

وتقودنا البيانات المتوفرة إلى القول بأن كافة الكنائس المشيدة خلال السنوات الأولى التي أعقبت الغزو كانت تتبع نظام البلاطة الواحدة والعقود الحاجبة، كما أن هذا النمط ظل مستخدما في الكنائس الريفية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. وتتسم الكنائس - الموجودة في جزيرة مايوركا- التي من هذا النوع بأنها صغيرة الحجم ذلك أنها تبنى وسط تجمعات سكانية صغيرة . وهي اليوم قائمة لكنها تعرضت لتغييرات كبيرة كما حدث لها من عمليات بناء ترجع لفترات مختلفة . الأمر الذي يضع العراقيل في سبيل دراستها دراسة وافية^(٧٧) .

وقد درست جوانا ماريا بالو Joana M. Palou بعض الكنائس الأخرى منها كنيسة سان بدرو دي أسكوثو S. P. de Escorzo ، ومصلى Nuestra Señora de la Pau في Castellitx . وقد بنيت هاتان الكنيستان في منتصف القرن الثالث عشر. كما نجد كنيسة سانتا أنا دي ألكوديا S. A. de Alcudia التي شيدت خلال النصف الثاني من القرن^(٧٨) ولقد استمر نفس النظام الخاص بالفراغات الداخلية سائرا خلال القرون

التالية، ومن أمثلة ذلك كنيسة سان ميغل دي كامبنييت S. M. de Campanet ، ومصلى
دي لا سانجري دي موررو Sangre de Moro .

ومن الواضح أنه لا تزال تنقصنا دراسات تتعلق بعمارة القرون الوسطى في
جزيرة مايوركا ، وخاصة تلك الدراسات التي تتعمق في التأريخ وتحديد السمات، ومع
هذا فإن الأبحاث التي قام بها كل من مارثيل دورليات Macel Durliat ، ولويس
بلانتالامور L. Plantalamor ، وجوانا ماريا بالو تساعدنا على التعرف على ملامح لها
أهميتها ، والتي أسهمت التقنيات والزخارف ذات الأصول المدججة فيها ؛ نظرا لعلاقتها
وتبعيتها للإقليم الشرقي Levante وللتاج الأرغني^(٧٩) .

٢-٧ : منطقة حوض نهر الوادي الكبير : -

مدخل : -

تعتبر موقعة العقاب التي جرت عام ١٢١٢م (٦٢٧ هـ) نقطة البداية للسيطرة
المسيحية على وادي نهر الوادي الكبير. ومع هذا فإن وفاة الملك ألفونسو الثامن عام
١٢١٤م تسببت في إيقاف التوسع الذي هياه الانتصار العسكري في المعركة المذكورة.
وكان لابد من الانتظار عدة سنوات حتى يبلغ فرناندو الثالث سن الرشد ، والانتظار
أيضا حتى تزول التوترات الاجتماعية في قشتالة للإفادة من هزيمة الموحدين ، وهذا
يعني الاستيلاء على قرطبة عام ١٢٣٦م (٦٠٩)، وأسونا Osuna عام ١٢٤٠م ،
(٦٢٨ هـ) ، وعلى إشبيلية عام ١٢٤٨م (٦٤٦ هـ) . ثم توقف الزحف بعد ذلك حتى عام
١٢٤٤م (٧٤٥ هـ) أي عام الاستيلاء على الجزيرة الخضراء Algecira ، وبذلك تكتمل
المساحة الجغرافية الأندلسية خلال العصور الوسطى. أما في المنطقة الشرقية نجد أن
المملكة الناصرية في غرناطة قد تم ضمها إلى المملكة القشتالية مع نهاية القرن
الخامس عشر.

لكن الغزو لم يعن البدء الفوري في المنشآت ذات الطبيعة المدججة، إذ شهدنا في
بداية الأمر مراحل إعادة التوطين ، وإعادة تحديد ملامح المدن ، وتوظيف المباني

القائمة وتأخر بذلك تطور الفن المدجن حتى القرن الرابع عشر ، وهو فن يحمل الملامح الخاصة بإقليم الأندلس.

ويمكن القول في هذا المقام : إن المنشآت الأولى التي أقيمت في المدن خلال المرحلة الأولى للغزو كانت ذات طبيعة قوطية - المباني الدينية - ، وذلك في محاولة استخدام فن مستورد يضيف ملامح السادة الجدد. ومع هذا فقد أخذت تظهر في هذه المباني الأولى بعض التفاصيل ذات المذاق الإسلامي وبالتالي المدجن.

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية وعمارة عليّة القوم فلم يَبْنِ إلا القليل ، ذلك أن من أفتابوا من عملية الغزو سكنوا القصور والمباني التي تركها المسلمون، كما أن المتحصلات التي كانت منها طبقة النبلاء نظير منحهم إقطاعيات أندلسية يتم تحويلها إلى إقطاعياتهم في الشمال. وقد أشارت ماريا كارمن فراجا إلى ذلك بقولها : " حتى عام ١٢٩٨م لم يَبْنِ أى شيء جديد يدل على القوة الاقتصادية لطبقة اجتماعية أخذت تقيم هناك ، اللهم إلا تلك المباني التي تخص تاجه الملكي أو الكنيسة. وفي هذا التاريخ المذكور نجد جوثمان البوينو G. el bueno يتلقى موافقة ملكية لإقامة دير سان أيسيدرو دي كامبو في بلدة سانتى بونثى Santiponce ^(٨٠) .

وقد حدا هذا الوضع ببعض الدارسين للحديث عن مرحلة أولى بدأت مع غزو إشبيلية (١٢٤٨م) (٦٤٦ هـ) حتى وفاة الملك بدرو الأول (١٢٦٩م). فعلى مستوى الإنشاءات اتسمت هذه المرحلة " بالسلبية الشديدة حيث لم تظهر منشآت أخرى ، اللهم إلا الملكية أو تلك التي شيدها النبلاء (وهي نادرة) وهي منشآت حالت دون أن تمر هذه المرحلة خلواً من كل شيء " ^(٨١) .

ويمكننا أن نعرض للمشهد العام بطرح ثلاثة حقول تناولها ألفونسو خيمينث A. Jimenez ، فهناك اتجاه عام في إعادة استخدام المساجد مما أسفر عن تأثيرات من الصعب تقييمها سواء في الإحياءات الناجمة عن الشكل أو الخبرة المتعلقة بتحويلها وتهيتها لممارسة الشعائر المسيحية، أما الحقل الثاني : فهو يتعلق بالجهود الضعيفة

التي بذلت في ميدان إقامة منشآت جديدة ذات مخططات مختلفة لا ترتبط بما هو جديد أو ما يتم في قشتالة ، إلا أننا لا يجب أن نقلل من أهميتها . ويتمثل الحقل الثالث : في التوجهات الشعبية في ميدان عمارة التوطن.

وهنا يمكن التأكيد بدون تحفظ أن قد اختفت من حوض نهر الوادي الكبير كافة النماذج ، ولم يتبق إلا الأطلال الكثيرة في المناطق الجبلية المحيطة ..^(٨٢) . والمؤلف الذي نذكر له هذه العبارة يتحدث بالتحديد عن جبال أراثينا S. de Aracena (أولبيا) .

قرطبة والتنظيم الكنسي على يد فرناندو الثالث

أعاد فرناندو الثالث صياغة قرطبة بأن شيد فيها أربع عشرة كنيسة حلت محل مساجد ، لكن هذا لا يعنى أنه تم استحداث مخطط جديد على الفور، ذلك أن هذا سوف يتم مع نهاية القرن الثالث عشر ويستمر خلال الرابع عشر، ومع هذا ندرج هذه الكنائس في هذا القرن ؛ والسبب هو أن الشكل والصياغة الجمالية تنأى لحظة التصميم وبالتالي تحدد لنا تطور الطروحات الفنية خلال القرن التالي.

وربما بدأت هذه الأعمال خلال تولى السيد/ باسكوال Pascual أمر الأسقفية (١٢٧٤-١٢٩٣م) عندما أنشأ إدارة محددة للأبرشيات وتحصيل الأعشار^(٨٣) . وعلينا أن ندرج في هذه المجموعة الكنائس التالية: سان ميغل، وسان بدرو، وسان أندرس، وسانتا مارينا، وسان لورنتو، وسانتا ماريا ماجدالينا، وسانتياجو، والكنائس الديرية: سان بابلو، وسان بدرو الريال، ومن المؤسف أن هذه المنشآت المذكورة تعرضت للعديد من التعديلات على طول الزمان حيث أنشئت في بعضها مصليات، أو واجهات لإثراء المبنى، كما زُيِّت أصول بعض أجزائها مثل القباب بما أضفى عليها من سمات الفن الباروك، وما حدث من هدم (دير سان بدرو ، ودير سان بابلو) من جراء الحرائق . الأمر الذي أدى إلى تهدم حوائط بعض هذه الكنائس (كنيسة سانتياجو ، وكنيسة سانتا ماريا ماجدالينا)^(٨٤) .

وتزودنا ماريا دي لوس أنخلس خوردانو M. A. Jordano بمجموعة من السمات المحلية لهذه المباني رغم تبعيتها - من حيث المسطحات - للنماذج القادمة من شمال

شبه الجزيرة. إلا أنها هنا مشيدة بحوائط من الحجر (مقارنة بأعمال البناء باستخدام
الآجر في إشبيلية) عليها أسقف مقبية من الخشب مقارنة بالقباب ذات الأضلاع
القائمة في قشتالة وليون.

أما فيما يتعلق بالأنماط المختلفة من حيث المسطحات ، فإن الأمر الشائع هو
الشكل البازليكي (باستثناء الكنيسة الديرية سان بدرو الريال، التي لم ينته العمل فيها
حتى منتصف القرن الرابع عشر ، والتي تتكون من بلاطة واحدة بها منطقة تقاطع
وثلاثة مذابح متعددة الأضلاع)، غير أننا نلاحظ غيبة منطقة التقاطع، ونلاحظ أيضا
وجود ثلاثة مذابح في الصدر تغطيها قباب ذات أضلاع، أما الأسقف فهي عبارة عن
هياكل فوق البلاطات.

وُخِثَّتْ هذه الأعمال بمذابح ذات أضلاع متعددة ، بحيث يبرز المذبح الرئيسي
(سانتا مارينا ، وسان ميغل) . ورغم أنه يجب الإشارة إلى تنويعات في الصدور حيث
تظهر تلك التي لها خطوط مستقيمة في المذابح الجانبية ومتعددة الأضلاع في المذبح
الأوسط (سان بابلو، وسان بدرو) . وفيما يتعلق بالتطور الداخلي فإن المذابح الجانبية
أخذت تتحول إلى مصليات وتأخذ الشكل المربع (سانتا ماريا ماجدالينا) ، أو أن
تكون هناك عدة تربيعات عليها قباب (سان لورنثو) .

أما الجدران فعادة ما تكون من الكتل الحجرية المرصوفة بطريقة أدية وشناوى ،
وأكتاف مربعة يلتصق بها عمود في اثنتين من واجهاته وذلك لتثبيت العقود الموازية
formero، كما توجد أكتاف بالنسبة للعقود الأخرى. أما تصميم حوامل عقد المدخل
Torale فتتعدد الأعمدة الملتصقة التي تمسك به. أما قلب العقود فهو مدبب دائما رغم
تغير القالب حسب الوظيفة والمكان.

ولقد ساعد الاختلاف في الارتفاع بين البلاطة المركزية والبلاطات الجانبية على
إيجاد حائط فوق العقود السفلى ، تحددت ملامحه من خلال عقود مطموسة وفراغات
للإضاءة الداخلية. وتطلق ماريا دي لوس أنخلس خوردانو على هذا النوع من الجدران
اسم " الجدار المسلح " ، الذي يرجع في أصوله إلى العصر الروماني كما شاع
استخدامه في عمارة " بوجونيا " . " ومما لا شك فيه أن النموذج المستخدم في قرطبة

والذى يتضمن صدرا مقبيا وبلاطات مسقوفة بهياكل خشبية يرجع فى جانب منه إلى التيارات الفنية الواردة على يد الغزاة، ويرجع أيضا إلى التراث الإسلامى. وقد تولّد عن التوليف بينهما ما نراه فى " الحائط المسلح " والأسقف الخشبية ، بحيث نخلص فى نهاية الأمر إلى بنية على درجة من الصلابة تمكنها من تحمل ثقل سقف خفيف. ولقد ثبت هذا النموذج القرطبى - فى نظرى - بسبب وجيه وهو أن العاصمة القديمة للخلافة الأموية واحدة من أوليات المدن الأندلسية التى تمت استعادتها - نظرا للأبعاد السياسية ، والاجتماعية ، والدينية -، وهنا نجد أن القوطية التى انتشرت شمال شبه جزيرة أيبيريا أفصحّت عن نفسها بوضوح هن ، بالمقارنة بأية مدينة أخرى فى إقليم الأندلس، الأمر الذى جعل للفن المدجن تأثيرا بديها واضحا^(٨٥) .

أما بالنسبة للأسقف فقد أشرنا إلى استخدام القباب المضلعة فى الصدر. كما قامت ماريا دى لوس أنخلس خوردانو بدراسة مخططات تلك القباب وسماتها بغية تصنيفها زمنيا ، وحددت أن هناك بعض النماذج يرجع تاريخها إلى فترة لاحقة، لكن هذا لا يمنع أن تحديد ملامح الكنيسة ظل فى طور التشكّل خلال القرن الثالث عشر^(٨٦). أما بالنسبة للأسقف الخشبية طراز المسند والرباط فى البلاطة المركزية، والمعلقة فى البلاطات الجانبية فهى كلها من الناحية العملية ناتجة عن الترميمات ، وبالتالي لا يمكننا أن نقول الكثير بشأن بنيتها باستثناء بعضها ، مثلما هو الحال فى كنيسة سان بابلو التى ترجع إلى عام ١٥٢٧م ، وسوف نتحدث عنها فى الموضع المحدد لها.

وتساعد الواجهات على التعرف على بنية الداخل ، حيث يظهر الجزء المتعلق بالبلاطة المركزية التى تعتبر الأكثر اتساعا وعلوا بالمقارنة بالجانبية، حيث تنتهى حافتها ببروز وكذا وردة كبيرة فى الوسط. أما البلاطات الخارجية فهى مضاعة بواسطة مزاغل. وبالنسبة للواجهة فعادة ما تكون عبارة عن عقد مدبب منفوخ يقوم على أعمدة صغيرة أو على عضادات مدرّجة ، وأحيانا ما يحيط به طنف مع وجود واقٍ يتمثل فى رفرف Telaroz يقوم على كوابيل أو لفائف (مثل سان ميغل، وسانتياجو، وسان لورنتو، وسامتا مارينا) . وهذه السمات يجب تحديدها عند التعرّض لكل واحدة من هذه الأعمال، وسوف نتحدث فى السطور التالية عن بعضها .

من السهل أن نعثر في هذه الكنائس جميعها على بعض المواد المعاد استخدامها ، والتي ترجع إما للعصر الروماني وإما للعصر الإسلامي، وأحيانا ما يتم الحفاظ على جزء من الهياكل مثل قاعدة كل من برج سان لورنثو، وسانتياجو ، حيث تمت الاستفادة من أنقاض المآذن.

ويمكن أن نعثر على مثال لذلك في كنيسة سان لورنثو. فهي تتكون من ثلاثة أروقة وثلاثة مذابح حيث الأوسط فيها متعدد الأضلاع، ومستقيمة خطوط المذبحين الآخرين، أما الارتفاع فهو عبارة عن أكتاف مركبة تحمل البوائك ذات العقود المدببة ، ولزيادة ارتفاع البلاطة الوسطى مما يهيئ الفرصة أمام الإضاءة الجيدة. أما الأسقف فهي قباب مضلعة في الصدر، وهياكل خشبية في البلاطات . ولقد تعرض المبنى لتعديلات كثيرة لدرجة أنه خلال القرن السابع عشر طرأ تعديل جوهري على الفراغات الداخلية من خلال القباب *encamonadas* ، واليوم نجد أنه بعد سلسلة من الترميمات يمكن أن نعثر على ما يمكن اعتباره أول نمط للفراغات ذات الطابع القوطي، وهذا ما هو قائم في التصميم الخاص بالمسطح والارتفاعات باستثناء الهياكل المدجنة (وقد تم إحلالها جميعا) التي فوق البلاطات. كما نعثر في الواجهة أيضا على نمط الارتفاع ذي العقد المدب وذى الإطارات في بطنيته المنحني الداخلى لتنفيخ العقد في الواجهة، ويسبق البوابة سقيفة لها ثلاثة عقود، وكذلك الجدار المثلث الذى يخلق البلاطات ويوضح الارتفاعات المختلفة لها ، وينتهى ببروز فى الوسط ووردة كبيرة " إذ يتكون من شكلين نجميين متراكزين ، وأعمدة صغيرة لها عقود مدببة تذكرنا عند تقاطعها بأنماط معينة *Sebka* قام بتنفيذها الموحدون " (٨٧) .

ويلاحظ أن كنيسة سان ميغل ذات الثلاثة مذابح متعددة الأضلاع لازالت تحتفظ فى بلاطاتها الجانبية بالقباب المشطوفة *de arista* المزيفة التى ترجع إلى القرن الثامن عشر، وما يمكن أن نبرزه هنا هو البوابة الخاصة بالبلاطة اليمنى *epistola* ، ويحيط بالبوابة بروز *baqueton* فوق تيجان محفورة ، تتكى على رفارف ، تقوم على كوابيل بها لفائف فى منطقة الأطراف. أسا فى الداخل فهناك عقد حنوي مدبب مشيد من السنجات الملساء والتوريقات ويحيط به طنف. ويلاحظ وضوح تأثيرات الفن الإسلامى الذى يرجع إلى عصر الخلافة ، وكذلك الارتباطات الفنية مع واجهات مسجد قرطبة

الذى كان فى الفترة المذكورة كاتدرائية المدينة، وجعلت هذه الارتباطات من الواجهة مصدر إلهام للفن المدجن فى قرطبة فى مرحلته الأولى، ورغم أنها جزء من كنيسة ترجع إلى القرن الثالث عشر - على أساس التواريخ الموثقة على البناء نفسه - علينا أن نؤخر تاريخ الواجهة المذكورة إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر.

لقد تعرضت الكنيسة الديرية سان بابلو للعديد من التدخلات على طول تاريخها وهُجرت بعد الدمار الذى لحق بها خلال القرن التاسع عشر، وبعد ذلك تم إجراء ترميمات هامة خلال الفترة بين عام ١٨٩٧، ١٩٠٢م وذلك بإعادة الأجزاء التى فقدت. أما بالنسبة لتأسيس دير الدومنيكان فقد كان على يد فرناندو الثالث عام ١٢٢٧م (٦٣٥ هـ) أى بعد الاستيلاء على قرطبة بعام واحد. والشئ المهم لدينا هو تكرار نموذج المسطح، ومع ذلك ففى هذه الحالة التى بين أيدينا يجب أن نميز بين الجزء الخاص بالصدر، والتربيعة الأولى القائمة على أكتاف مستطيلة، وباقى الكنيسة أى نحو المؤخرة، وبين الأكتاف ذات الشكل المربع والملتصقة بها أربعة أعمدة. وإذا ما ذكرنا هنا أنه أثناء الترميم عثر على قطعة عملة ترجع إلى عصر فرناندو الرابع (١٢٩٥-١٣١٢م) فى واحد من الأكتاف المستطيلة فيجب أن نفكر فى أن هذا الجزء يرتبط بمرحلة بناء أولى استؤنفت خلال القرن الرابع عشر مع التعديلات المشار إليها^(٨).

وعلى أغلب الأحوال فإن السقف المقبب كان من طراز المسند والرباط فى البلاطة الوسطى، ومعلقاً فى البلاطتين الجانبيتين. ومع ذلك فهذه البلاطات تعرضت لعمليات ترميم هامة، فهى بالنسبة للبلاطة الوسطى ترجع إلى القرن السادس عشر، حيث حلّ السقف الجديد محل سقف يرجع إلى القرون الوسطى. أما البلاطات الجانبية فلم تَجْرَ عليها يد الترميم إلا خلال السنوات الأولى للقرن العشرين، وكان السقف الجديد جمالونيا، وبذلك اختلف عن التصميم الأصلى للسقف القديم.

يعتبر دير سان بابلو أحد المراكز الدينية الهامة خلال العصور الوسطى والحديثة فى قرطبة، ويظهر هذا من خلال العديد من المقابر التى تخص الأرستقراطيين المشهورين، ولقد أسهمت هذه المقابر فى إقامة مسطحات ملحقة بديلة لإجمالى المسطح، ومن بينها نبرز ما يطلق عليه مصلى "قاعة الاجتماعات" Capítular والذى كان غرفة حفظ المقدسات، وقاعة اجتماعات، ومصلى جنائزيا (موثقة بعام ١٣١١م). وبذا المصلى

مسقوف بقبة مضلعة بأضلاع متوازية تشبه تلك التي نجدها على جانبي مقصورة المسجد الجامع في قرطبة ، وهذا ما يجبرنا على التفكير في بناء أقيم قبل مجيء الموحدين وربما كان على هيئة قصر. وعلى ذلك تصبح هذه القبة نموذجا جنائزيا في باب المصليات التي من هذا النوع، أو أنه مصلى ملحق من ذلك النوع الذي كان سائدا في الفن المدجن في إقليم الأندلس^(٨٩) .

الكنائس الاشبيلية الأولى : Parroquials -

أسفر غزو إشبيلية عام ١٢٤٨م (٦٤٦ هـ) عن حدوث أزمة مباشرة في صفوف السكان، وهي أزمة تم تجاوزها بشكل تدريجي بعودة السكان المدجنين أو مجيء آخرين. ولم تتعد عمليات الإعمار الأولى مرحلة إعادة تهيئة المساجد لتصبح كنائس بالإضافة إلى أعمال أخرى ضرورية لكنها لم تتم بالإتقان المطلوب. ونظرا لسعة الرقعة العمرانية (رغم قلة السكان) ، فقد زودت المدينة بأربعة وعشرين كنيسة حوالى عام ١٢٥٠م (٦٤٨ هـ) . وهذا عدد ضخم أخذت ملامحه الفنية في التشكل حتى بداية العصر الحديث. ومع هذا يمكننا الحديث عن سمات خاصة بالفراغات والتقنيات المتعلقة بالمشاريع الأولى ، التي تحدد ملامح الفن في إشبيلية والذي ظل قائما بلا تغير يذكر حتى نهاية القرن الخامس عشر^(٩٠). ورغم أن البناء الأفضل توثيقا هو كنيسة سانتا أنا (شيدت عام ١٢٧٦م) والتي نلاحظ بها سمات قوطية واضحة، فإن كلا من كنيسة سانتا مارينا، وسان خوليان (القرن الرابع عشر)، وسانتا لوثيا (لا تقام بها في الوقت الحاضر أية شعائر) هي التي تحدد ملامح الفن المدجن في العمارة الإشبيلية . وكلها تبدأ نقطة انطلاقها من النموذج القوطي الخاص بالفراغات.

وتولى رفائيل جومث R. Gomez تحديد سمات هذه الكنائس على النحو التالي:

(أ) مسطح مستطيل مكون من ثلاث بلاطات ، ومقصورة للكهنة مثمثة ، ولها قبة قوطية مشيدة من الكتل الحجرية .

(ب) أكتاف مشطوفة الحواف مستطيلة ، أما السقف فهو القرميد فوق هيكل خشبي وهذا يشمل البلاطات الثلاث .

(ج) جدار جمالونى (مثلث) به ثلاثة مزاغل فوق واجهات حجرية لها عقود منفوخة ويوجد إلى البنيقات أشكال بارزة، وكورنيش أفقى من أطراف الدعائم ، ودعائم *contrafuertes* مستطيلة تقوم بوظيفة تحمل ثقل قبة المذبح. وهناك كوابيل ذات لفائف من النوع القرطبي. وإذا ما استثنينا الكتل الحجرية التى استخدمت فى تشييد المذابح والواجهات فإن الحجر هو المادة المستخدمة فى باقى المبنى^(٩١).

وهذه الملامح التى أشرنا إليها فى العديد من المنشآت الإشبيلية لها سمات خاصة ترافقها ونلاحظ فى كل منشأة التدخلات اللاحقة. ففى حالة كنيسة سانتا مارينا نجد أن البلاطات منفصلة بواسطة ثمانية أكتاف فوقها عقود مدببة ، وسقفها عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند ، والرباط فى البلاطة الوسطى ومعلق فى البلاطتين الآخرين. أما المذبح فهو متعدد الأضلاع وينقسم إلى ثلاث مساحات مسقوفة بمناطق تقاطع ، حيث نراها من الخارج وبها دعائم وكوابيل ملفوفة تحت الكورنيش. أما البرج فهو يقع فى الزاوية الشمالية الغربية ، ويتكون من مسطح مربع الشكل ويضم فى داخله الذكر (فحل البرج) ، وقد استخدم الحجر فى بنائه ما عدا زوايا الطابق الأول فهى من الكتل الحجرية. ورغم قوة كتلة البناء فيه نجد بعض الفتحات وعليها عقود متعددة الفصوص أو عقود منفرجة *rebajados* عليها طنف، وهى عقود لا صلة لها بالشرافات المتدرجة التى ألحقت بالبرج فى عملية ترميم تمت خلال عام ١٨٨٥م.

وهناك عناصر أخرى لاستكمال هذه الفراغات الدينية وهى المصليات الملحقة ذات القباب التى كانت لها صدى كبير فى جنوب إقليم الأندلس. وعلى ذلك فإنه يبدو أن المصلى المسمى " الرحمة " *Piedad* فى كنيسة سانتا مارينا قد بنى تحت رعاية الأمير السيد/ فيليبى بن فرناندو الثالث وابن بياتريث دى سوابيا وذلك أثناء فترة ترؤسه أسقفية إشبيلية (١٢٤٩-١٢٥٨) ، طبقا لما تبرهن عليه قطع الزليج التى عثر عليها عام ١٨٨٥م وعليها أسلحة المسنول. ويصف رفائيل جومث المصلى على النحو التالى " إن مصلى *Piedad* عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل لها قباب ذات مرايا عند العقود الجنازىة *arcosolio* فى كلا الجانبين الصغيرين ، وقبة مكونة من ستة عشر جدارا

ساترا تقوم على منطقة انتقال مزبوجة، وهي قبة من نوع (البحيرة) alboale كما توضع أجزاء السيراميك الموضوعة في تشبيكتها التي فقدتها القبة ، والسبب هو محاولة إحداث فجوة في المفتاح للإضاءة عام ١٦٧٦م. أي أنه مصلى جنازى نجد له مصلى موازى يطلق عليه " مصلى المسيح " Cristo de la Exaltación في كنيسة سانتا كاتالينا بإشبيلية .

أما منابت مناطق الانتقال فقد غطيت بعقود إكليلية فستونات أو فصوص -fasto neados ، ومثلثات كروية موشاة aveneradas المفتاح، وبها موضوعات زخرفية عبارة عن نقوش كتابية وتوريقات بين الفراغات المختلفة. وفي حقيقة الأمر فإن القبة قد أعيد بناؤها بالكامل عام ١٨٨٥م استناداً إلى جزء تم العثور عليه خلف الحاجز الخاص بحامل الأيقونات^(٩٢) .

كما يظهر مصليان آخران في كنيسة سانتا مارينا ، أحدهما يسمى: ديبنا باستورا Divina Pastora ، والآخر Santísimo Sacramento . وقد أطلق على المصلى الأول هذا الاسم نظراً لوجود اللوحة التي كانت في المكان ابتداءً من عام ١٧٠٤م. وهو يتكون من مساحة مربعة بها ستة عشر جداراً ساترا تقوم على منطقة انتقال. لكن المصلى الآخر هو الأكثر أهمية وهو مصلى ينسب إلى أسرة Hinestrosa ويقوم هذا الإسناد على المقابر التي ظهرت عام ١٩٦٤م ، ومغطاة بالسيراميك ذي الألوان المختلفة على شكل زخارف هندسية وشعارات تتعلق بمن رعوا المكان. وهذا السيراميك المزجج أصبح اليوم يشكل جزءاً من واجهة المذبح الواقع تحت العقد الجنازى للمصلى ، وبذلك يقوم بدور الصدر. كما أن الزليج يساعدنا على تحديد تاريخ البناء بالنصف الثانى للقرن الثالث عشر. وفوق المصلى هناك قبة مفصصة Gallonada على مناطق انتقال تقوم عليها عقود نصف أسطوانية .

ورغم قيامنا بتحديد ملامح الفراغ الكائن ، وذكر ذلك بوضوح من خلال بعض المنشآت ، فإن علينا أن نأخذ في الاعتبار أن تطور النماذج قد تأخر للقرون التالية. وكما أشار ألفونسو خيمينث A. Jimenez ، عند تقييمه للإسهامات الفنية التي جاءت على يد الملك العالم (ألفونسو العاشر) متخذاً كنيسة سانتا أنا كنموذج ، " فإننا نجد أمامنا داراً للعبادة غير مكتملة ومظلمة وليس بها جرأة بنيوية، وربما تم

اعتبارها خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر على أنها عمل فح في كل من أوسما Osmá ، وبيالكازار دى سيرجا Villalcazar de Sirga ، وساسامون Sasamón أو جريخالبا Grijalba ، وهى مناطق أقيمت فيها قبل ذلك بعقود من الزمن كنائس أنفقت عليها بعض غنائم الأندلس^(٩٢) .

ونواصل نقل ما ذكره ألفونسو خيمينث^(٩٣) " إذا ما غادرنا إشبيلية أو قرطبة وذهبنا إلى تجمعات سكنية صغيرة (ولا نقول ذلك الذهاب إلى تلك القرى المجهولة الكائنة فى الجبال المجاورة) لوجدنا أن المشهد المعماري كان مأساويا ، وكان أقصى ما يطمح إليه السكان الجدد هو كنيسة غاية فى البساطة تقوم على أسس ترجع إلى أصول رومانية ، كما نجد بعد ذلك إضافة فراغات معمارية فقيرة وغير جيدة التكوين شهدناها فى دور عبادة من طراز " رومانى الآجر " ، وفى المدجنات الطليطلية ، وكذا الاصول الواضحة الجنور ، وهذا أمر منطقي وسط جمع من السكان جاءوا من كل فج وهم خلو من الفنين ويعيشون أزمة طاحنة ، وقد جاء أغلبهم من مناطق ريفية ولا يكابون يعرفون شيئا عما هو جديد فى العمارة الفرنسية . ولا نستغرب شيئا من هذا إذا ما نظرنا إلى أن القاطنين الجدد تمكنوا من الاستفادة من مجموعة من العقارات (المدنية ، والصناعية ، والدينية ، والدفاعية) بعد إدخال تعديلات بسيطة ، وهى عقارات تتجاوز كثيرا احتياجات هؤلاء السكان الذين تولوا إقامة مجتمع جديد بين جدران المكان ، وهو مجتمع ولد وتربى تحت سقف التأثيرات والأشكال الإسلامية^(٩٤) .

ويوضح النص السابق قضيتين هامتين سوف يكون لهما تأثيرهما الجمالى المباشر ، ذلك أنهما منبثقتان عن مشكلة كمية . وأولى هاتين القضيتين : تتمثل فى عدم التزام الغزاة الذين حصلوا على تنازلات ضخمة فى حوض نهر الوادى الكبير ، ثم قاموا باستثمارها فى أملاكهم القديمة . أما القضية الثانية : فهى الجودة العالية التى كانت عليها المنشآت الإسلامية . الأمر الذى جعل من غير الضرورى الاستثمار المباشر فى الإنشاءات . وعندما شارك النبلاء الذين يقيمون فى الحضر فى إدخال تطوير معمارى خلال القرون التالية نجدهم يتخذون النماذج الإسلامية ، ونرى استمرارها فيما أطلق عليه الفن المدجن وهذا لأغراض وظيفية .

وهناك حالة فريدة للتدليل على الخواء الفني في عصر ألفونسو العاشر، وهي كنيسة *Nuestra Senora de la Oliva de Lebrija* التي بدأ العمل فيها عام ١٢٦٤م^(٩٥). ولم يتبق من المبنى الأصلي المكون من ثلاث بلاطات إلا التربيعة الأربعة للمقدمة أما الصدر والتربيعة الثالثة فقد شيئا بعد ذلك (نهاية القرن الخامس عشر والسادس عشر). والشئ الهام في هذا المبنى هو ما عليه كل تربيعة من استقلالية بحيث تكون هناك قبة لكل تربيعة، وهي قباب ذات تصاميم مختلفة ومنفصلة عن بعضها من خلال عقود تتكى على أكتاف ملتصق بها أعمدة (من الحجر أو الصجارة) وتيجان ذات تصميم روماني، وقوطي، أو موحدى. أما الأسقف فلها تصاميم معقدة تبدأ بنظام الحوائط الساترة على مناطق انتقال مئمة أو شبه مستديرة. أما من الناحية الزخرفية فهناك أحيانا غياب كامل للموضوعات، وهناك التشبيكات والمعينات *Sebk* ذات التوريقات كخلفية أو الأضلاع المتقاطعة ذات الأصول الخلفية، ولا تنسى في هذا المقام الإشارة إلى بعض الآثار اللونية التي ترجع إلى عصر التأسيس، ولما كان الوضع المعماري لهذا العمل يتسم بالتفرد فإن ألفريدو موراليس *A. Morales* يشك في وجود مبنى إسلامي ضخم في هذه النواحي زال من الوجود ولا نعرف عنه شيئا، أو في مشاركة "المعلمين" الذين جاءوا من خيريث *Jerez* حيث كان هناك معقل هام للفن الموحدى^(٩٦).

٢-٨: المباني الملكية :-

قصر شيقوبية Segovia :-

تعكس طبوغرافيا المكان الذي أقيم فوقه القصر سهولة الدفاع عنه؛ حيث إنه مكان استراتيجي من المنظور العسكري الذي كانت عليه الثقافات التاريخية السابقة على العصر الذي نتولى دراسته. "وأقدم ذكر للقصر المسيحي يرجع إلى عام ١١٥٥م، وقد جاء ذلك في خطاب محفوظ اليوم في أرشيف الكاتدرائية، ونعرف من خلال الخطاب أنه كان مقر إقامة ألفونسو الثامن وهذا يشير إلى وجود قصر. ويمكن أن

يتوافق هذا القصر مع ذلك المسمى " بالقصر الكبير Palacio maior لألفونسو العاشر والذي تهدم بعضه والمك بداخله عام ١٢٥٨م. وأدت عمليات الإصلاح السريعة إلى إعادة استخدامه مرة أخرى خلال عام ١٢٦٣م " (٩٧) .

والقصر الاول كان مكان ما يعرف اليوم بصالة الأسلحة حيث نجده يتخذ الفراغ الإسلامى الذى أصبح واسع الانتشار فى عمارة القصور ، سواء تلك المتعلقة بالملوك أو بعلية القوم خلال العصر الوسيط المتأخر. إننى هنا أتحدث عن الفراغ المستطيل ذى الحجرتين فى الأطراف وذى المدخل الكائن وسط الجانب الأطول. ويمكن أن ندرك تاريخ البناء والاستخدام من خلال طريقة بناء الحوائط ، حيث استخدم فيها الدبش المحاط بالأجر والنفايات التى يمكن رؤيتها فى صحن فيليبى الثانى وفى صالة جاليرا Galera ، أما فى الجانب الشمالى نجد أن هذا المسطح به شرفة تطل على النهر بواسطة نوافذ بها أعمدة. " كما أن بعض بقايا دهانات الوزرة - التى رُممت بعد ذلك بشكل يزيد عن الحد - ترتبط بأمتلة مشابهة فى شيقوبية مثل زخرفة برج هرقل Hér-cules أو عدة منازل فى حي Canonjias (٩٨) . أما فى صالة الأسلحة المدهونة بلون المغرة almagra فنجد زخارف هندسية لعقود متعددة الفصوص ومتقاطعة، وتشبيكات وأوراق طبيعية لنباتات وقد شغلت أجزاء من الوزرات الأصلية " .

وترى ماريا تيريسا بيريث إيجيرا أن ألفونسو العاشر قد أضاف عند القيام بإعادة البناء صالة جديدة ، مثل تلك التى تسمى " صالة الملوك " وذلك فى الجزء الغربى لصالة الأسلحة ومجاورة للشرفة. وهذه الصالة التى يرجع اسمها إلى وجود صور للملوك بها ترتبط بمنشآت أوربية مثل " المخططات الأيقونية للملكية الفرنسية التى تم تنفيذها خلال تلك السنوات ، ونذكر منها على سبيل المثال اللوحات الملكية لكل من Soissons ، و Royamont ، أو San Remi de Reims (٩٩) . ولهذا فإن المجموعة الأولى لهذه الصور قد أشرف عليها ألفونسو ، والتى تبدأ بالملك رودريجو وتنتهى عند والده فرناندو الثالث .

قصر ماريا دى مولينا فى بلد الوليد : -

يقع هذا القصر إلى جوار كنيسة ماجدالينا فى بلد الوليد، ويبدو أن الملك سانشو الرابع قد اشتراه من أحد الأفراد (ربما كان اسمه خيل بيريث) خلال الفترة من ١٢٨٢ إلى ١٢٨٦م. وقد كان الملك يقيم هناك عام ١٢٨٧م وهو المكان الذى منح فيه عدة ألقاب واختصاصات للسيد/ لوبى دياث دى آرو^(١٠٠). وقد أدى استخدام الملك لهذا القصر إلى هجران القصر الذى فى المدينة، وأقبل بذلك على قصر حقيقى به الكثير من المزايا بدلا من الطابع العسكرى الذى كانت عليه القسبة القديمة.

وعلى ذلك فإن هذا القصر أصبح ملكا للملك رغم أن زوجته ماريا دى مولينا كانت تقيم فيه لفترات طويلة خاصة بعد وفاة سانشو، وأصبحت بذلك المسئولة الأولى عن التعديلات الرئيسية التى جرت فيه. ولقد بدأت هذه التعديلات مع نهاية القرن بإنشاء سور يضم القصر نظرا للمرور بفترة عدم استقرار ، سببها أن الملك فرناندو الرابع كان صغير السن وبالتالي كانت أمه هى الوصية. وما يؤكد هذا هو الطبيعة الحربية للواجهة التى لازالت محفوظة حتى اليوم ، وهى واجهة يعتبرها مارتين جونثاليث M. Gonzalez بأنها عنصر اتصال بين القصر والمدينة^(١٠١) . وفى هذا المقام نشير إلى أنه " رغم أن بلد الوليد كانت تشكل ملاذا آمنا للوصية فإن الملكة لم تنس أول فصول مرحلة حكم ابنها ، إذ إنها عندما دعت إلى عقد مجلس البلاط فى بلد الوليد رفضت المدينة استقبالها هى وابنها ، ولهذا فإن وجود السور والمقر المسور لقصور ماجدالينا يساعد الملكة أن تكون فى بلد الوليد ، وتحظى بالرعاية التى يمكن أن تقدمها لها المدينة، وأن تعزل نفسها عن المكان إذا ما كان الأمر ضروريا وهذا شئ غير مستبعد نظرا لكثرة التذبذب فى الولاءات الذى كان سمة العصر " ^(١٠٢).

وفى عام ١٢٢٠م تبرعت الملكة بالقصر والأراضى المحيطة به للجماعات الدينية Cistor ، حتى يتم تأسيس دير سانتا ماريا لأريال دى لاس أويلجاس كما كان الدير المقر الأخير لرفاتها. وبدأت أعمال إنشاء الكنيسة ذات السمات المدججة ، وكذلك بناء مقر الإقامة وسط المنشآت الملكية. ومع هذا فقد انتهى المشروع المذكور قبل التاريخ

المتوقع وذلك بسبب الحريق الناجم عن الهجوم الذي قام به ألفونسو الحادى عشر على المدينة عام ١٣٢٨ م .

ولم يتبق من القصر إلا " .. جزء متوازى الأضلاع من الأجر المحكم البناء فى الواجهة المشيدة من طوب (الطابية) tapial ، مع وجود سلاسل من الأجر فى الأركان فى واجهاته الثلاث . كما نلاحظ وجود بعض الكتل الحجرية فى الأجزاء السفلى وكذلك فى بعض التفاصيل الزخرفية للواجهة. وهذه الأخيرة عبارة عن عقد منفوخ ضخم تحيط به تربيعة ، وعلى جانبيه كتفان لا يصلان إلى الأرض ، وفوقها هناك كوابيل من الحجر المشطوف ، وبينها مدماك من الحدائر الحجرية. وتدخل كل هذه العناصر تحت العقد المنفوخ ، ولازلنا نلاحظ فى باطنه حتى الآن بقايا جصية كانت به فى زمن ما ، كما يوجد عقد المدخل (وهو عقد مدبب أطرافه مستقيمة عند منطقة الوسط ويحيط به إطار) ويوجد فوقه نافذة لها عقد منفوخ له طرة . أما فى الداخل فيوجد على طرفى المدخل فتحتان يرى مارتين جونثاليث أنهما كانتا مخصصتين للحراس. ويوجد فى الجانب الأيسر باب آخر به كافة السمات الخارجية لعقد المدخل الخاص بالواجهة، ويؤدى هذا الباب إلى المقر الخاص بكنيسة لا ماجدالينا Magdalena ، وفوق هذا الباب (وكذلك فى الحائط المقابل للواجهة) هناك نافذتان لكل واحدة عقد نصف دائرى، ذلك أن الداخل كان مصمما من طابقين متصلين وربما كان ذلك من خلال ممر (درب adarve) ، ويفترض مارتين جونثاليث أن أعلى البناء كان به شرفات " (١٠٣) .

وترى ماريا بيريث إيجيرا أن مجموعة العقود الخاصة بالواجهة " .. تقترب كثيرا من الأنماط السائدة فى عصر الموحدين بما فى ذلك التربيعة بين كتفين صغيرين يحملان كوابيل لفائف، تقوم بمهمة الدعامات للرفرف الخشبي. وهذه سمات خاصة بالقصور الطليطلية خلال القرن الرابع عشر " (١٠٤) .

الإنشاءات فى لاس أوليجاس دى برغش : -

تمت زخرفة مقر الإقامة " سان فرناندو " قبل عام ١٢٣٠ ، وهناك لازالت محفوظة مجموعة من الزخارف الجصية الكاملة، وهى زخارف توجد فى القباب الكائنة فوق

تربيعات منفصلة عن بعضها بواسطة عقود مدببة. وتوجد في هذه القباب نماذج جصية ترتبط بالفن في عصر المرابطين ، ويمكننا ربطها بالموضوعات التي نجدها بالأقمشة الواردة من مدينة المرية، ويمكننا أن نبرز من بين الموضوعات القائمة بشكل مستقل نواتر بها طيور (الطواويس) وحولها نقوش كتابية عربية. ولا نعدم الزخارف الهندسية المترابطة أو المستقلة. كما توجد فراغات بها أزواج من الحيوانات ، وأنماط تقوم على استخدام العقود المتعددة الخطوط المتقاطعة والتي تترك فراغات لصور للنسور ، والسباع والفزلان ، والتوريقات ، كما توجد مساحات قاصرة على الزخارف الهندسية وخاصة المعينات Sebka .

وفي نهاية القرن الثالث عشر تم استكمال المخطط الملكي الذي بدأه ألفونسو الثامن خلال القرن السابق في الدير. وجاء هذا على يد ألفونسو العاشر عام ١٢٧٥م أى في الوقت الذي كان يبنى مصلى سانتياجو. وهو مصلى يستعيد نموذج القبة الإسلامية ، إلا أن الوظيفة الأساسية التي كانت تتم هي مراسم ارتداء الفرسان للباس العسكرية ، وهذا يدخل في تناقض مع الزخارف المدججة التي توجد في المكان.

والشكل العام (المسبوق بواجهة لها عقد حدوية مدبب بعض الشيء متكى على أعمدة لها تيجان خلفية) يظهر المصلى الكبير وقد اختلف عن الشكل الذي عليه البلاطة رغم أن كلا الجزئين لهما سقف خشبي، وهو مقبب مثنى وثو خمسة حوائط ساترة وتشبيكة في البلاطة الرئيسية. وقد كان لهذا النظام صدى كبير في العمارة المدججة اللاحقة، لكن الاستخدام الشائع كان عبارة عن بلاطة واحدة (مثل بلدة تيرا دي كامبوس) ، وإقليم الأندلس (سواء في منطقة إشبيلية أو منطقة غرناطة)، وكذلك الحال في أمريكا Tlaxcala (بمدينة المكسيك. وفي سان فرانسيسكو بمدينة بوجوتا). كما ظهر بوظيفة مصلى جنازى في النموذج الذي شيده إنريكي الثانى لملوك تراسمارا بكاتدرائية طليطلة. كما نجد مصلى آخر في " قصر مدريد " (١٤٢٤م) وهذا حسبما نراه في مخطط Covarrubias ، ومن زاوية المسطح فإن هذا النموذج يمكن أن تكون له صلة مفترضة مع ذلك النموذج الملكي المتمثل في الصالة المستطيلة ذات الحجرات في أطرافها، وهناك نجد فقدان واحدة منها. غير أن هذه الفكرة ليست من الأفكار اللامعقولة ، خاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار أن بعض القصور الإسلامية

قد تحولت بعد ذلك إلى أديرة ، كما أن الصالة الرئيسية فيها قد طرأ عليها هذا التطور حيث فقدت إحدى الحجرات ، أما الأخرى فقد أصبحت مقصورة الكهنة التابعة للمصلى ، أو أصبحت كنيسة صغيرة ، وهذا ما يمكن أن نعثر عليه في أحد الأمثلة وهو " دار الحرّة " في غرناطة ، حيث منحت الملكة الكاثوليكية هذا المبنى ليكون دير سانتا إيزابيل لا ريال التابع لجماعة الفرنسيسكان.

قصر ألفونسو العاشر ضمن قصور إشبيلية : -

اكتسبت دراسة عمارة " القصور الملكية " في إشبيلية أهمية خاصة من الناحية التاريخية ؛ وذلك لأنها علامة بارزة في الرقعة العمرانية للمدينة ، كما عاشت الأحداث الفريدة التي مرت بها المدينة ، ومرت بها الملكية التي كانت قشتالية في البداية ثم أصبحت إسبانية . الأمر الذي أسهم في إضفاء الطابع الملكي على تلك المنشآت.

وقد أدت تلك الأحداث إلى العديد من التعديلات التي وإن كانت موفقة بشكل أو بآخر إلا أنها وضعت العراقيل أمام الفهم الجيد للمراحل التاريخية المتعاقبة ، كما أن بعض الوثائق غير الموضحة جيدا وبعض الروايات التاريخية غير الدقيقة بالإضافة إلى بعض العناصر الأثرية غير الموثقة التي أسهمت - كلها - في خلق سلسلة من المقولات الشائعة والحقائق غير دقيقة التفاصيل ، الأمر الذي زاد الأمر تعقيدا في سبيل معرفة هذه المنشآت وتحليلها . أضف إلى ماسبق بعض التعديلات الطارئة الناجمة عن الكوارث الطبيعية مثلما حدث في الزلزال الذي تعرضت له لشبونة عام ١٧٥٥م وكان من نتائجه اختفاء الشواهد التاريخية.

أما نحن فسنقوم من جانبنا بتقديم قراءة واعية للمنشآت التي تمت اعتبارا من عصر ألفونسو العاشر وحتى القرن السادس عشر ، والتي يمكن اعتبارها منشآت ذات طبيعة مدجنة انطلاقا من سماتها.^(١٠٥)

لقد شُيد قصر ألفونسو العاشر حول صحن يطلق عليه Patio del Crucero (صحن التقاطع)^(١٠٦) ، والذي كان مركزا لمبنى يرجع إلى عصر الموحدين وبعد أن أدخلت عليه تعديلات ربما أصبح يشكل جزءا من " دار الإمارة " التي أنشئت في عهد

عبد الرحمن الثالث ، ثم أدخلت تعديلات جديدة واستُخدم في عصر ملوك الطوائف العباديين ، وبعد ذلك ضُرب سور حول المبنى استخدمت الكتل الحجرية في بنائه. وسوف يُحدث هذا السور تأثيره على شكل وهيئة هذه المجموعة من المباني ، وظلت بعيدة عنه حتى لا تؤثر على وظائفه الدفاعية.

وكان القصر - لنقل إنه إسلامي - عبارة عن مستطيل كبير يبلغ 68×45 مترا مع وجود صحن يحيط به جانباه الأصغران . أما الدهليز الجنوبي فهو يتوافق تقريبا مع الصالون الحالى المسمى بصالون السجّاد Tapices ، ومع هذا فإن الحنيات مشطوفة في الأطراف، وربما كان مسبقا ببائكة. أما بالنسبة للناحية الشمالية فقد كان بها صالون آخر له نفس المواصفات ويعرف باسم غرفة " القائد " Maestre ، (وهو المكان الذى اغتيل فيه السيد فادريك قائد جماعة سانتياجو على يد بدرو الأول)، كما يظهر الصالون متوافقا تماما في مخطط بيرموندرستا Vermondo Resta الذى يرجع إلى عام ١٦٠٨م (١٠٧) .

أما بالنسبة للفراغات القائمة في الحديقة السفلية فيمكن الافتراض بأن البوائك التى تسبق حرات المقدمة كانت عبارة عن سبعة عقود أكبرها أوسطها، بالإضافة إلى بعض البوابات الجانبية التى تفتح على الأرصفة الموجودة في الأطراف. ولا نعرف فيما إذا كانت هناك ممرات في الأضلاع الكبرى ، ومع هذا نفترض وجود بعض المنشآت التى كانت لها وظائف محددة.

أما الصحن (47×24 م) فمن المفترض أنه كان على مستويين يوجد في أعلاه رصيف محيط، والمستوى التالى (الواقع على بعد انخفاض قدره ٧٠م) بالمقارنة بالمستوى الأول، فهو مكون من بوائك محيطة تقوم على أكتاف وعقود مدببة بعض الشيء يحيط بها طنف، والعقود التى توجد في الشمال والجنوب فهي نصف دائرة. أما المساحة الوسطى فمن المحتمل أنها كانت عبارة عن حديقة متقاطعة بها برك في محاورها الرئيسية ، وهي برك تحدد ملامح حدائق أخرى متقاطعة. أما الوسط فربما كانت به نافورة أو سراي، ويلاحظ أن التهيئة المناخية واضحة، كما قام أنطونيو ألماجرو A. Almagro بربطها " بالسرايب " المشرقية، وبالتحديد بتلك التى توجد في

قصر " الجوسق الخاقاني في سامرا" (١٠٨) . " فرغم قلة العناصر التي بقيت من هذا الصحن الأولى لاشك أننا أمام واحد من الحلول التي لم تخطر قبل ذلك على بال المعمارين الذين صمموا القصور في الأندلس (...). وبالنسبة للأبعاد ، والشكل ، والأصالة التي عليها هذا القصر يمكننا أن نخلص إلى أنه كان أهم مبنى في مجموعة القصور الإشبيلية خلال العصر الإسلامي، وهذا يبرر عمليات الإنشاء الكبرى والإصلاحات التي تمت في عصر ألفونسو العاشر بعد الاستيلاء على المدينة، وكانت هذه المجموعة من المباني هي هدفها الأول (١٠٩) .

وسوف يساعدنا هذا الوصف المطول للقصر الإسلامي الذي كان موجودا قبل ذلك على سرعة فهم الإنشاءات التي تمت في عهد ألفونسو العاشر وكذلك الصياغة الجمالية لها . ولقد كانت عملية الاستيلاء على المباني الملكية التي قام بها الملوك القشتاليون أمراً مستمراً طوال فترة غزو إقليم الأندلس، وكان لابد من تهيئة هذه القصور لتخدم الحاجات الجديدة لسكانها ، الذين لم تكن لديهم تقاليد تتعلق بالقصور رغم أنهم تعلموا كيف يعيدون استخدام المباني ، وهذا ما حدث في طليطلة - على سبيل المثال - التي كانت لها سمعة سياسية كبيرة تتجاوز حدود جبال البرانس ، (وتذكر في هذا المقام الإعجاب الذي عبر عنه ملك فرنسا لويس السابع عندما قام بزيارة القصر الملكي لألفونسو السابع) .

وعلى ذلك فمن المفترض أن ألفونسو العاشر قام بالاستيلاء على هذا القصر الإسلامي الإشبيلي، غير أنه كان في حاجة إلى بضع صالات لها مقاسات أكبر من تلك التي نجدها في القصور الإسلامية. ولهذا حافظ على المساحات الرئيسية التي كانت تتوافق مع الدهليز الشمالي على اعتبار أنها مقر إقامة خاص. ثم تدخل بالتعديل في الدهليز الجنوبي ، فقام بتوسعة الصالة في اتجاه الصحن (وهي الآن صالة السجاد) ، وبالتالي يقوم بإزالة الدهليز الأصلي ليبنى الجديد باتجاه الحديقة التي تقلص حجمها. وذلك بأن هدم السور وضّمه، وكذلك ضم صالتين مستعرضتين أيضا (تعرفان بصالة كانتريرا Cantrera وصالة كابيا Capilla) .

ولقد كان لهذه المجموعة من المنشآت شكل قوطي، أما مظهرها الخارجي فتبدو وكأنها منشآت عسكرية ، تحل محل السور من خلال دعائم وشرفات في أعلى الجدران، وقد بنيت شرفة عليا على شكل ميدان " السلاح " ، حيث يتم الوصول إليها عبر أربعة سلالم حلزونية helicoidales تقع على الجوانب التي هيأت تلك التسمية التاريخية وهي " غرفة الكاراكول " C. del Caracol ، أما داخل الصالة فقد كان السقف عبارة عن قباب مضلعة بينما تتكئ السقيفة على عقود مدببة تقوم على أكتاف.

أما الدخول إلى هذه الأماكن الجديدة التي تجرى فيها المقابلات البروتوكولية فقد كان قاصرا على الأرصفة الصغيرة الجانبية للصحن، وهي أرصفة صغيرة اليوم تقلل أو تتحكم في مسار الأفراد عندما يتجهون إلى الصالات الجديدة. وقد أدى ذلك إلى إقامة رصيف في الوسط يربط الممر الشمالي بالجنوبي ، ويغطي بذلك البرك السفلى من خلال بنية مقبية تم إكماله من خلال رصيف آخر مستعرض ناجم عن النظام المربع السفلى ، وبذلك يُبقي على الحدائق في الأركان الأربعة على مستواها الأصلي.

الناتج إذن هو مجموعة من المنشآت الملكية غير المعهودة سلفا ، حيث تم تهجين حلول تتعلق بالارتفاعات القوطية مع توزيع إسلامي للمسطحات ، حيث تم الحفاظ عليه واستخدامه إذا ما وضعنا في اعتبارنا إجمالي الدهليز الشمالي وكذا الحديقة السفلية على وجه الخصوص ، أما الفراغات الجديدة التي تم تصميمها في المنطقة الجنوبية فهي ترتبط بحلول فرنسية فيما يتعلق بالبنية ^(١١٠) ، كما ترتبط أيضا بمسطحات أندلسية مثلما هو الحال في " دار الملك " بمدينة الزهراء ^(١١١) ، والتي استمرت كتقليد في إشبيلية الإسلامية من خلال مبانٍ غير معروفة في الوقت الحاضر.

وترتبط هذه المنشآت الجديدة بحاجة القصر إلى أماكن تتسع للبروتوكولات الدولية . (ولا ننسى في هذا المقام محاولات الملك ألفونسو العاشر بإعلان نفسه إمبراطوراً للإمبراطورية الرومانية الجرمانية الدينية) التي لم تكن المنشآت الإسلامية قد وضعتها في اعتبارها. إلا أن النتيجة الإجمالية هي تعبير واضح عن مشروع إعادة استخدام ، وتهئية ، ومحافظة نصفه بأنه مشروع مدجّن بكامله ^(١١٢).

وجرت تعديلات على هذه المجموعة خلال القرن السادس عشر ، وذلك من خلال إحداث فتحات فى الواجهة الجنوبية وزخرفة الصالات بالزليج، وبعد ذلك ألحق الزلزال الذى وقع فى لشبونة أضرارا كبيرة بالمكان ، لدرجة أنه كان من الضرورى إحداث تعديل على الدهليز الجنوبى ، وبناء طابق علوى ، وإعادة بناء الصالة الرئيسية ، وإزالة الحدائق وملؤها بالتراب حتى تصل إلى مستوى الأرصفة ، وتبليط المساحة بالكامل بالآجر. كما جرى بناء ممر لربط المصطبة بصحن مونترىّا Montería ، وبذلك تكونت واجهة جديدة فى الداخل أدت إلى إلغاء السقيفة الإسلامية ، أما باقى الحجرات فقد جرى تقسيمها لتخدم أغراضا أخرى وبذلك فقدت طابعها الملكى.

والشكل الحالى للصحن المذكور لا يساعد على تكوين فكرة تتعلق بما كان عليه قصر ملكى يتسم بالأصالة والثراء عن أى قصر فى العصور الوسطى. ودليلنا أيضا على ما نقول ذلك الوصف الذى قدمه لنا رودريجو كارو R. Caro خلال القرن السابع عشر إذ يقول:

” ومن هنا يتم الدخول إلى صحن آخر يطلقون عليه Crucero ؛ ذلك أنه على شكل صليب، ورغم أنه يمكن الدخول إليه على نفس المستوى أى أن فى أسفله حديقة تحت الأرض من أشجار البرتقال، مقسمة إلى أربعة أجزاء، وهى حديقة عميقة بالمقارنة بمستوى الصحن لدرجة أن قمم الشجر لا تكاد تصل إلى مستوى الصحن، ويقوم هذا التقاطع على عقود قوية من الآجر والكتل الحجرية ذات الدعائم التى تدخل فى جانبيها، وعلى ذلك فإن الحديقة بها بركة ماء كبيرة توجد تحت التقاطع. كما يوجد على جوانب هذه الحديقة ممرات بها أرصفة وممرات بالصحن فى المستوى العلوى ، وقد تم كل ذلك من خلال عمل متقن يتسم بالجمال مع وجود حواجز فى هذا الجانب وذاك الآخر ، وقد كُسيَت كلها بالزليج. أما نقطة البداية فهى حوض ماء من الرخام به نافورة محاطة ومكسوة بقطع من الرخام الأبيض. ومعنى هذا أن ذلك الصحن، بما له من فراغات تتصل بالهواء الطلق ، وما عليه من اتساع ، وكذا بما فيه من حديقة تحت المستوى العلوى، يتسم بالعظمة والجمال، أما المستوى السفلى فهو مخصص لفصل الصيف حيث الظلال والجو الرطب“^(١١٣).

الهوامش

- Cfr. M. Valdés Fernandez, Arte de los siglos XII a XV y cultura mudéjar, pág. 77. (١)
Ibidem, págs. 78 y 86-90. (٢)
Ibidem, pág. 86. (٣)
Ibidem, pág. 80. (٤)
Ibidem, pág. 82. (٥)
G. Tejedor Mico, Arquitectura mudéjar toresana, pág. 123. (٦)
Cfr. M. Valdés Fernandez, op. cit., pág. 96. (٧)
M. T. Pérez Higuera, Arquitectura mudéjar en Castilla y León, pág. 60. (٨)
G. Tejedor Mico, op. cit., pág. 132. (٩)
Cfr. M. Valdés Fernández, op. cit., pág. 102. (١٠)
Ibidem, pág. 106. (١١)
G. Tejedor Mico, op. cit., págs. 133-134. (١٢)
Cfr. I. Bango, El Arte Románico en Castilla y León, pág. 60 (١٣)
J. Yarza, Arte y Arquitectura en España. 500/1250, pág. 320. (١٤)
M. Valdés Fernández, op. cit., pág. 122. (١٥)
J. A. Ruiz Hernando, La Arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia, (١٦)
pág. 68.
M. T. Pérez Higuera., Arquitectura Mudéjar en Castilla y León, pág. 67. (١٧)
Ibidem (١٨)
M. T. Pérez Higuera, El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla (١٩)
y León, págs. 173-174.
Ibidem, pág. 175. (٢٠)

M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, Arquitecturas de Toledo. Del Románico al Gótico, págs. 213-215.

Ibidem, págs 251-252. (٢٢)

Ibidem, pág. 286. (٢٣)

M. C. Abad Castro, Arquitectura Mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo, pág. 320.

Ibidem, pág. 304. (٢٤)

Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado, et alii, op. Cit., pág. 208. (٢٥)

Cfr. M. C. Abad Castro, op. Cit., págs.162-166. (٢٦)

Sobre esta iglesia y sobre el arte mudéjar en Talavera, cfr. M. Terrasse, Talavera Hispano-musulmana (Notes Historico-archéologiques), págs. 79-112.

Cfr. M. C. Abad Castro. op. cit., págs. 28-35 y B.Pavon Naldonado, Guadalupe Medieval, págs 167-169

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I. Pág. 99. (٢٧)

سوف نستعين بهذا البحث الذي ألفه جونثالو بوراس فيما يتعلق بكافة أعمال الفن المدجن في إقليم أرغون (.) ، وإضافة إلى ذلك العمل هناك مؤلف بعنوان " الأبراج ذات الأصول الإسلامية في قلعة أيوب ودرقة " للباحث أ. سان ميغل ماتييو

Cfr. J.J. Borque Ramon. J. L. Corral Lafuente y F. Martinez Garcia, ٢١١ - ٢١٢ (٢٨) Guia de Daroca, pág. 21.

Sobre las torres mudéjares en las comarcas de Calatayud y Daroca es fundamental confrontar en todas ellas a A. Sanmiguel Mateo, op. cit.

G. Borrás Gualis, Arte mudéjar Aragonés, vol. II. pág. 463. (٢٩)

Ibidem, pág. 367. (٣٠)

Ibidem, pág. 69. (٣١)

Ibidem, pág. 70. (٣٢)

Ibidem, pág. 92. (٣٣)

Cfr. A. Gargallo Moya El contexto histórico del mudéjar de Teruel, en (٣٤) AA VV., "El Mudéjar de Teruel Patrimonio de la Humanidad".

L. Torres Balbas, La iglesia de Santa Maria de Mediavilla, catedral de Teruel, págs. 81-97.

A. Novella Mateo, El artesonado de La catedral de Teruel (Santa Santa (10) Maria de Mediavilla) y J. Yarza Luaces. En torno a Las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel, págs. 41 -69.

G. Borris Gualis, La Techumbre de la Catedral de Teruel. Estudio Historico (11) y Restauraciòn, pág. 23.

Cfr. G. Bonos Gualis. El Arte mudéjar de Teruel y su Provincia, pág. 36. El (12) profesor Borris ha realizado una importante síntesis de todos los problemas históricos y de interpretación relativos a la techumbre en un reciente trabajo publicado tras la finalización de los trabajos de restauración. cfr. G. Borras Gualis. La Techumbre de la Catedral de Teruel. Estudio Historico y Restauración.

Cfr. A. Novella Mateo. El artesonado de La catedral de Teruel (Santa Maria (13) de Mediavilla).

E. Rabanaque Martín. El Artesonado de La catedral de Teruel. Reed. en E. (14) Rabanaque et alii, El artesonado de La catedral de Teruel, págs. 7-10.

A. Novella Mateo, El artesonado de La catedral de Teruel (Santa Maria de (15) Mediavilla).

J. Yarza Luaces, En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de (16) Teruel, págs. 41-69.

E. Rabanaque et alii, El Artesonado de la catedral de Teruel, págs. 29-43 y (17) Santa Maria de Mediavilla, Teruel: pintura de La techumbre mudéjar, en AA.VV., "Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad", págs. 239-318.

E. Rabanaque et alii, El Artesonado de la catedral Teruel, págs. 21-29. (18)

S. Sebastian. El artesonado de la catedral de Teruel como "Imago Mundi". (19) págs. 149-156.

G. Barbe Coquelin de Lisle, La charpente mudéjar comme support d'une vision de l'univers. la représentation du pouvoir royal et de la noblesse dans le plafond de la cathédrale de Teruel, págs. 139-148.

St. M. D. Aguilar Garcia, La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel (20) ruel, págs. 571-592.

Serafin Moralejo Alvarez, Modelo, copia y originalidad, en el marco de las (21) relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII), "Actas del V Congreso

Espanol de Historia del Artet", Barcelona, Universidad. 1986, vol. I, págs. 103-104.

G. Borrás Gualis, La techumbre de la Catedral de Teruel. Estudio Histórico (٥٢) y Restauración, pág. 54.

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte mudéjar aragonés, pág. 171. (٥٤)

يؤرخ جونثالو بوراس لذلك البرج بنهاية القرن الثالث عشر. ومن هنا نفترض أن البرج قد أدمج بالمبنى الروماني القديم لسان بدرو. والذي حل محله بناء آخر للكنيسة ومقر لإقامة المدجنين خلال القرن الرابع عشر. وهذا ما سنعرض له لاحقا. وإذا لم يكن ذلك الافتراض صحيحا فيجب تأخير دراسة الأثر المذكور إلى الفصل الخاص بالقرن الرابع عشر: ذلك أن الكنيسة كانت تُشَيَّد عام ١٣١٩م.

(٥٥) أود التعبير عن شكري للدكتورة بيلار موجويون لمساعدتها في الدراسة الميدانية. أو على مستوى المرجعي. وخاصة في تلك الفصول المتعلقة بإقليم إكستريمادورا.

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, en AA.VV., "El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo", pág. 99.

Cfr P. Mogollon Cano-Cortés, El Mudéjar en Extremadura, págs 171-173. (٥٧)

Cfr M. Valdés Fernández, Arte de los siglos XII a XV y Cultura Mudéjar, (٥٨) págs. 86-90 y 116.

Cfr. I. Companys y N. Montardit, Embigats gòtics del palau reial de Santes Creus e I. Companys Farrerons y N. Montardit Bofarull. Un alfarje de coró Mudéjar en Tarragona, págs. 253-260.

Tengo que agradecer a Arturo Zaragoza el haberme dejado consultar el (٦٠) original de su Tesis Doctoral, espero que por poco tiempo inédita., de la que hemos extrando buena parte de las ideas que a continuacion se desarrollan. A. Zaragoza Catal?n. Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana.

Ibidem, pág. 213. (٦١)

Ibidem, págs. 211-212. (٦٢)

J. Bérchez, y A. Zaragoza, En torno al legado hispanomusulman en el ámbito arquitectónico valenciano, págs. 91-97. (٦٣)

Ibidem, págs. 92-93. (٦٤)

Cfr. L. Torres Balbas, Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas (٦٥) con armaduras de madera sobre arcos transversales, págs. 173-183.

A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 418. (٦٦)

Ibidem, págs. 166-169. Es mas, se conservan estructuras civiles e industriales que se pueden documentar en los siglos XIII y XIV como hornos de pan o molinos de aceite que también se levantan con estos sistemas. Véase págs. 74-159.

Sobre la difusión de esta tipología arquitectónica, cfr. L. Torres Balbas, (٦٧) Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpianos a partir del siglo XIII, págs. 185-215.

R. Burns, El Reino de Valencia en el siglo XIII, págs. 179-218. (٦٨)

A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 173. (٧٠)

Ibidem, págs. 527-553- .541-547, 866-870, 1132-1138 y 1168-1175. (٧١)

Cfr. L. Torres Balbas, Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpianos a partir del siglo XIII. (٧٢)

Cfr. J. Fuguet i Sans, Apreciacions sobre l'ús de les cobertes amb arcs diafragma a l'arquitectura medieval catalana (٧٣)

Cfr. A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 247. (٧٤)

Mención especial tenemos que hacer de la iglesia de San Anton de Valencia que oculta su techumbre mudéjar bajo una bóveda de medio canon del siglo XVIII. En ella existe una gran programa decorativo con laceria y con la presencia de la heráldica de los Reyes Católicos. Cfr. J. Bérchez y A. Zaragoza, En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano, pág. 93.

A. Zaragoza Catalan, op. cit., pág. 28. (٧٦)

Ibidem, pág. 32. (٧٧)

Cfr. J. M. Palou, Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonización catalana en Mallorca (siglos XIII y XIV), págs. 221-263 (٧٨)

Cfr. M. Durliat, L'Art dans le Royaume de Majorque; J. M. Palou y L. Planellamor, Techumbres mudéjares en Mallorca, páginas 146-148; y J. M. Palou, Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonización catalana en Mallorca (siglos XIII y XIV), págs. 221-263. (٧٩)

M. C. Fraga Gonzalez, La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía, pág. 62. (٨٠)

A. Jiménez, Arquitectura Gaditana de Época Alfonso, pág. 137. (٨١)

- A. Jiménez, *Arquitectura Mudéjar y Repoblación: el modelo omnubense*, pág. 240. (82)
- M. A. Jordano Barbudo, *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba*, pág. 25. (82)
- Ibídem, pág. 26. (82)
- Ibídem, pág. 96. (86)
- Ibídem, pág. 29. (87)
- J. C. Hernandez Níñez y L. Martínez Montiel *Arquitectura mudéjar en Andalucía Occidental*, pág. 172.
- Cfr. M. A. Jordano Barbudo, op. cit., pág. 48. (88)
- Ibídem, págs. 60-64. (89)
- Cfr. D. Angulo Iniguez, *Arquitectura mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV*, pág. 32. (90)
- R. Comez Ramos, *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, página. 22. (91)
- Ibídem, pág. 59. (92)
- A. Jiménez, *Arquitectura Gáditan de Época Alfonso*, pág. 147. (92)
- Ibídem, págs. 147-148. (92)
- A. Morales, *Arte Mudéjar en Andalucía*, pág. 123. (96)
- Cfr. A. Morales, *Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla*, pág. 104. (96)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, pág. 83. (97)
- Ibídem, pág. 84. (98)
- Ibídem. (99)
- Cfr. F. Gutiérrez Banos, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, (100) pág. 45.
- Cfr. J. J. Martín González, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, (101) págs. 13-14.
- F. Gutiérrez Banos, op. cit., pág. 49. (102)
- Ibídem, pág. 54. (102)
- M. T. Pérez Higuera, *El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla y León*, pág. 176. (104)

(١٠٥) ولهذا فقد امتدت لنا يد أنطونيو الماجرو بالعون ، سواء من خلال الحوار أو من خلال أبحاثه التي لم تنشر حتى الآن ، والقائمة على المخططات التي أقرتها "هيئة القصور الملكية" وكلفت بها "مدرسة الدراسات العربية في غرناطة". وبذلك تنهياً الفرصة لإجراء تحليل أثاري معماري نعرفه من خلال الرد على الكثير من التساؤلات. أشكره شكراً جزيلاً.

(١٠٦) Para este analisis seguimos el estudio de A. Almagro. El Patio del Cruce-ro de los Reales Alcazares de Sevilla; que analiza las fuentes historiograficas hasta el momento y propone la vision cientifica que le permite la fotogrametria y el analisis do materiales.

(١٠٧) Conservado en el Archivo General de Simancas, esta reproducido por A. Martin Fidalgo, El Alcazar de Sevilla, bajo los Austrias, pág. 356.

(١٠٨) A. Almagro, El Patio del Crucero de los Reales Alcazares de Sevilla, pág. 344

Ibíd. (١٠٩)

(١١٠) R. Cómez Rarnos, Arquitectura Alfonsí, pág. 139.

(١١١) Cfr. AA.VV. Arquitectura de al-andalus. Documentos para el siglo XXI, págs. 218-219.

(١١٢) En La misma linea de valoración del carácter mudéjar frente al gótico mantenido por algunos autores, estaría Alfredo Morales, cfr. A. Morales, Los inicios de la Arquitectura mudéjar en Sevilla, pág. 96.

(١١٣) R. Caro, Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla y Chorographia de su Convento Iurídico, o Antigua Chancilleria, pág 56

الفصل الثالث

القرن الرابع عشر

٣-١ : استمرارية النماذج فى قشتالة وليون :

استمرت الهياكل البنيوية التى شهدناها خلال القرن الماضى (الثالث عشر) على ما هى عليه سواء فيما يتعلق بالمسطحات أو العناصر الزخرفية فى هذا القرن (الرابع عشر) ، ورغم ذلك فقد بدأ مشوار تبسيط المخططات التى أخذت تتباعد عن النظام البازليكى لتسود الكنائس ذات البلاطة الواحدة.

ولقد تحدثنا عن المركز الحضرى لأوليدو Olmedo كواحد من المراكز الهامة خلال القرن الماضى حيث شهدنا فيه بناء كنيسة سان أندرس. كما بينا كل من كنيسة ترينداد Trinidad وكنيسة سان ميغل فى الفترة الانتقالية إلى القرن الرابع عشر وبدايته.

ونظرا للاستقرار السياسى والعسكرى فى المنطقة فإن السور فقد وظيفته الدفاعية ، وقد ساعد ذلك على التصاق مبنى الكنيسة به (San Miguel) . أما المخطط فهو عبارة عن ثلاث بلاطات منفصلة عن بعضها بواسطة عقود مدببة مزدوجة تقوم على أكتاف. أما الصدر فقد انكمش إلى مذبح واحد يبلغ محيطه عرض الكنيسة ، وبذلك نجد فراغات تساعد على دعم مقصورة الكهنة ، كما أن البلاطات الجانبية الأقل اتساعا بشكل ملحوظ - بالمقارنة بالبلاطة الوسطى - تساعد على التفكير فى الحلول المطروحة خلال القرن السادس عشر. وتحول المذبح هنا إلى مقصورة للكهنة ، كما أن شكله الخارجى هو عبارة عن أحزمة من العقود المزدوجة فى المناطق السفلى والتربيعات الموجودة فى المناطق العليا، كما لا تنسى وجود الأفاريز المسننة. ويتكرر

النظام فى التربيغات التى تغطى مساحة أوسع لمقصورة الكهنة المستقلة عن البلاطات الثلاث للكنيسة.

وتشير ماريا تيريسا بيريث إيجيرا إلى " أن الكثير من المباني يلاحظ فيها محاولة إبراز القيم اللونية ، وذلك من خلال استخدام طبقة سميكة من الملاط تتجاوز المناطق الفاصلة بين مداميك الأجر ، وبذلك نجد أنفسنا أمام طريقة بناء تختلف كثيرا عن الطريقة التى يستخدمها الطليطليون ؛ ذلك أن هذه الطبقة تظهر فى هذه الأخيرة بمثابة خط غائر بين المداميك. ويمكن أن تجرى عملية إضافة بعد انتهاء الأعمال وهذا ما نراه فى بعض النماذج فى بلدة كويار Cuéllar ، أو إضافة خط من الجص فى باطن العقد مثلما هو الحال فى ذلك الجزء من المذبح الذى تم اكتشافه مؤخرا فى كنيسة سان ميغل دى أوليبدو S. M. de Olmedo ، وفى شيقوبية تم استخدام الجرافيت esgrafiado مثل: بارأثيس Párraces ، وأجيلا فويرتى Aguila fuerte ... وهذه كلها حلول تتسم بأنها زهيدة التكاليف ولهذا فهى مناسبة للمناطق الخارجية بالمقارنة بطبقة الجص الأندلسية ، والتى احتفظ بها الفن المدجن فى المناطق الداخلية " (١) .

وقد أدى تحويل كنيسة ترينداد دى أوليبدو إلى سينما إلى إدخال تعديلات جوهرية على الفراغات الداخلية. ومع هذا فإن مابقى يشير إلى أنها كانت عبارة عن بلاطة واحدة ، وتم تحويل المذبح إلى مقصورة للمهنة بالإضافة إلى بعض الموضوعات الزخرفية التى تشبه ما هو موجود فى كنيسة سان ميغل.

أما فى إيسكار Iscar فرغم التعديلات التى جرت على كنيسة سانتا ماريا خلال القرنين السادس عشر والثامن عشر فإنها تساعد على أن نرى فى مذبحتها أصداء كنيسة سان بدرو دى ألكاثارين Alcazarén ، حيث نرى أحزمة غير منتظمة من العقود ، ومع ذلك فهنا نجد المزيد من العناصر الزخرفية مثلما نشهده فى الأفاريز المسننة الخاصة بكل واحد من العقود.

وفى موخاروس Mojaros فإننا نعثر على مبنين أدخلت عليهما تعديلات جوهرية خلال القرن السادس عشر، وهما مبنيان يرجعان - حسب تقدير أولى - إلى بدايات القرن الرابع عشر. وكنيسة سان خوان توجد بها بلاطة واحدة ولها مذبح كبير ، حيث

إن ارتفاع المنحنى فى البائكة السفلى يقربها من النماذج الموجودة فى محيط بلدة تورو (سامورة) . أما الواجهة فهى عبارة عن عقود منفوخة وإفريز مسنن. أما كنيسة سانتا ماريا فإن المذبح الخاص بها هو الوحيد الذى ينسبها إلى التصميم الخاص بالقرن الرابع عشر ، حيث يوجد به طابقان من البوائك المزبوجة بالإضافة إلى طابق آخر محاط بأطُر مزبوجة أيضا . غير أن هذه المساحات ليست على نسق خطى واحد ، وهى بذلك تشير على النمط الذى عليه كنيسة سان بدرو الكاثارين.

ويعتبر مذبح كنيسة سان بابلو فى بنيافيل Penafiel فريدا من نوعه فى تلك المنطقة الجغرافية ، كما أنه موثق توثيقا جيدا ويضرب بجذوره فى الفن الطليطلى من حيث الأشكال. ولقد أسسه الأمير خوان مانويل J. Manuel عام ١٢٢٠م وبدأت الأعمال عام ١٢٢٤م^(١) . وأقيمت المداميك المدججة على طابق أول من الكتل الحجرية حيث يلاحظ الشكل المتعدد الأضلاع فى منطقة الصدر ، وكذا الدعائم التى يمكن أن تنبئ عن سقف مقببى قوطى. ومداميك الأجر مكونة من أفاريز مسننة ، وعقود حدوية مستديرة ، وعقود منفوخة Túmidos ، وعقود مفصصة ، وفتحات ذات أعمدة فى الوسط، تسهم فى تخفيف الثقل سواء كان أتيا من الجدران أم من الدعائم Contrafuertes . ويسيطر الجانب الزخرفى على الجانب المعمارى ؛ حيث تلاحظ ماريا بيريث إيجيرا أن الدعائم لها تبرير يتمثل فى المخطط متعدد الأضلاع الذى عليه الصدر^(٢).

وسوف تتولى أسرة إنريكيث Enriquez ، وهم سادة بلدة أجيلار دى كامبوس A. de Campos رعاية كنيسة سان أندرس وسانتا ماريا خلال الأعوام الأخيرة للقرن الرابع عشر^(٣). وإذا ما كانت منطقة الصدر المثلثة الخاصة بهذه الكنيسة هى التى تنسب لعمارة القرن الرابع عشر ، فإن كنيسة سان أندري ظلت محافظة على المخطط الخاص بالفراغات (حيث هناك ثلاث بلاطات تقوم على عقود مدببة ولها صدر قوطى متعدد الأضلاع) وعلى الواجهات. وقد استخدمت هذه الأخيرة (الواجهات) الأجر فى إقامة نماذج من العقود المنفوخة ذات الطنف ، بحيث تبرز عدة قوالب من الأجر وكائنها سنجات فى عملية تبادلية ، كما هو الحال فى الفن الإسلامى فى قرطبة. أما السنجة الوسطى فيوجد بها نفس النمط الزخرفى ، وكذلك الإطارات ببطنية العقد (المنحنى الداخلى لتنفيخ العقد) .

٣ - ٢ : العمارة في طليطلة :

تقول كلارا دلجادو C. Delgado بأن بناء القصور أصبح أحد سمات العصر الوسيط المتأخر في إسبانيا ، حيث اتسم مجتمعها بأنه قبل القيم الجمالية ، والعادات ، والاستخدامات الإسلامية للقصور، وفي هذا المقام نجد نموذج القصر المدجن أخذت ملامحه تستقر خلال تلك الفترة ، وبالتالي كان هناك شعور عام عميق بين الملوك والنبلاء بالرضا عن هذا النموذج الذي لم تطرأ عليه إلا تعديلات بسيطة خلال ما تبقى من العصور الوسطى^(٥) . غير أن الوضع في الوقت الحاضر مختلف كثيرا لقلة المباني التي لازالت قائمة وأن أغلبها أصبح لا يحتفظ إلا بالقليل الباقي.

وفيما يتعلق بالقصر المسمى " ورشة المسلم Taller del moro نعرف أنه كان جزءا من قصر شيد خلال الربع الثاني للقرن الرابع عشر ، على يد لوبي جونثاليث بالوميك L. G. Palomeque سيد بيايردي Villaverde وزوج السيدة/ ماريا تيث دي منسيس M. T. de Meneses ، ثم تحول القصر في نهاية القرن الخامس عشر إلى دير أطلق عليه دير القديسة إيوفيميا Eufemia ، حيث جرت به أعمال أدت إلى انكماش الحجرات الموروثة من العصور الوسطى ولم يتبق إلا الصالون الذي لازال حتى اليوم ، وبعد أن استخدم القصر لأغراض عدة بعد أن تجاوز مرحلة تكريسه للدير . تم ترميمه وتحويله إلى " متحف الفن المدجن الطليطلي عام ١٩٦٣م^(٦) Museo de M. T..

ويتكون الأثر من صالة كبيرة مستطيلة الشكل لها حجرتان على كلا المصلعين الصغيرين، أما سقف الصالة الرئيسية فهو عبارة عن سقف من الكتل الخشبية المعمرة ، أما الفراغات الجانبية فسقفها عبارة عن أسقف مقبية مئمنة بالإضافة إلى تشبيكة ذات ثمانية أطراف ، وفي المصد almizate هناك مجموعة مقربصات. وفيما يتعلق بباقي العناصر الزخرفية نبرز الأفاريز الجصية القائمة في الجزء العلوي للحوائط ؛ (ذلك أن الباقي كان مغطى بالوزرات السيراميكية) وكذلك عقود الربط بين المناطق المختلفة. ويوجد في الإفريز تشبيكة من أربعة وعشرين طرفا (في الصالة

الرئيسية) ومن اثني عشر طرفا (فى الفراغات الجانبية) ، كما تدخل التشبيكة فى تناوب مع الشعارات التى ساعدتنا على التعرف على أصحابه.

وبالنسبة للحلية المعمارية المقررة nacela الموجودة فى نقطة الربط بهيكل السقف فى الصالة الرئيسية (وذات المواصفات القوطية) نجد فاتحة أنجيل يوحنا S. Juan بحروف لاتينية.

غير أن الزخارف النباتية هى العنصر المسيطر فى الواجهات الداخلية، وهى عناصر تمتد عبر مسطح شبه منحرف حتى الإفريز، كما نجد فى باطن العقد موضوعات مثل تلك التى نجدها فى صالون السيد ديجو D. Diego . الأمر الذى حدا ببعض المؤرخين إلى التفكير فى مصدر واحد هو ورشة من ورش الجص. ولا نعدم فى هذه العقود نقوش الكتابة العربية التى تظهر على شكل طنف.

ومن الناحية البنيوية نجد أن الواجهة التى تتصل بالحديقة أكثر أهمية ، حيث يحدد ملامحها عقد مشرشر angrelado تفتح فوقه خمسة فراغات صغيرة بها تشبيكات نوافذ بالإضافة إلى فتحتين أخريين مستطيلتين فى الجوانب، وقد تحولتا اليوم إلى نوافذ مقسمة إلى ثلاثة أجزاء ، وهذا يذكرنا بالنماذج التى كانت فى مدينة الزهراء (البلاطات الجانبية فى الصالون الكبير Salon Rico) .

والاحتمال كبير فى أن ما بقى من القصر ليس إلا دهليزاً مسبقاً ببائكة وأمامه دهليز آخر له نفس المواصفات وبينهما حديقة. ويمكننا أن نلمح هذا التصميم للقصور فى مبانٍ طليطلية أخرى، كما أنه انتشر فى إطار العمارة المدنية الناصرية .

ومن الأمثلة التى اختفت - لسوء الحظ - من الوجود نجد قصر آل إيجارس-Hi-gares (السيد فرناندو ألباريث دى توليدو، والسيدة تيريسا دى أيا لا) وهو القصر الذى سُمى خطأ قصر الملك بدرو El Rey don Pedro^(٧) ، وما نعرفه عن هذا القصر هو أنه كان مشيداً حول صحن وفيه دهليز يقوم سقفها على أكتاف مثمنة. وكانت له زخارف عبارة عن نقوش كتابية عربية وعقد دخول إلى إحدى الحجرات، نُقِلَ إلى

مصلى سان خيرونيمو S. Jeronimo بدير كونثبثيون فرانثيسكا C. Francisca ، حيث توجد به توريقات وأشكال لطيور في منطقة البنيقات.

وبالنسبة للمبنى المسمى " صالون ميسا Salon de Mesa فما نعرفه عنه هو أنه شيد خلال الفترة ١٢٦٠-١٢٨٠م^(٨) ، ومع هذا لا نعرف من قام على أمر بنائه، وبعد ذلك بفترة تم اكتشاف أسماء مالكي العقار وكان من أبرزهم آل باردو Pardo في طلبيرة ومدينة سالم Medinacali . وقد قام هؤلاء الملاك بإحداث تعديلات على المكان خلال القرن السادس عشر ، ولم يتعرضوا للصالة الرئيسية التي ترجع إلى العصور الوسطى. ويتكون القصر من مساحة مستطيلة وله فتحة في الضلع الأكبر ، كما أن سقفه عبارة عن هيكل خشبي له سبعة جوانب من نوع ataujerado (المغطى) وبه تشبيكة من اثني عشر طرفا .

وقد قام السيد/ ديجو جارتيا دي طليطة، سيد بلدة ميخورادا Mejorada ببناء قصر خلال الربع الثاني للقرن الرابع عشر، وهو عبارة عن مبنى في وسطه صحن ولم يتبق عنه إلا بعض الأوصاف غير المحددة^(٩) . ومع هذا فلا زال قائما الصالون المسمى "صالون السيد ديجو D. Diego إذ كان جزءا من القصر الذي يتضمن مفاهيم معمارية جديدة. نجد فيه القبة والصالون المكعب الذي يسبقه صحن - حديقة بها بركة في الوسط ، ويتسم هذا النموذج بأهمية كبرى حيث يرتبط بمنشآت ناصرية (الحجرة الملكية للقديس بومنجو Cuarte Real) أقدم منه تاريخيا بعض الشيء . كما أن عقد المدخل ذا الفراغات في الجزء العلوى منه يرتبط بالأنماط المنزلية الناصرية. أما السقف فهو عبارة عن هيكل خشبي مثنى ذي كتل خشبية معمرية ومكشوف apeinazado ، وبه تشبيكة من ثمانية أطراف في المنابت والمناطق الوسطى في الجوانب السفلى faldon ، وكذلك في المصد الذي يوجد في وسطه مجموعة من المقرصات. أما الألوان والشعارات الخاصة بأهل المكان - والتي اختفت اليوم - فقد كانت تتويجا للعناصر الزخرفية بالإضافة إلى الزخارف الجصية ذات الموضوعات النباتية في باطن عقد المدخل وفي المدخل المؤدى إلى الحجرة الملحقه.

وهناك مجموعة من المباني الدينية والمباني الخاصة بعلية القوم التي أصبحت تشكل اليوم ما يسمى بدير سانتا إيزابيل دي لوس رييس S. I. De los Reyes الذي أسس في نهاية القرن الخامس عشر^(١٠). لكن نقطة البداية لمنشآت الدير المذكور تمثلت في كل من قصر آل سواريث Suarez دي طليطلة وآل أياالا Ayala ، وقد أطلق عليهما " منازل القديس أنطولين C. de S. Antolin كإشارة إلى الكنيسة التي ينتسبان إليها والمنشأة في نهاية القرن الثاني عشر ، [وهما يسيران في مخططيها على ما كان سائدا في العمارة المدنية خلال القرن الرابع عشر]. كما أن هذه الكنيسة التي ربما كانت عبارة عن مخطط به ثلاثة مذابح قد ألحقت بالدير عام ١٤٨٨م. ولا زال باقيا من المبنى الخاص بالكنيسة ، والذي يرجع إلى القرن الثاني عشر مذبج به مستويان من بوائك العقود الصماء ، وهي عقود حدوية مدببة ومزدوجة من خلال عقود مفصصة في المستوى العلوي.

ويمكن أن نبرز قصر ديجو جومث Diego Gomez الذي أسس عام ١٢٦١م ، والذي أصبح جزءا من دير ، وبالتحديد مقر الإقامة المسمى Claustro de los naranjos ، وقد جرت عليه يد الإصلاح وخاصة في الأعمدة والأكتاف خلال القرن السابع عشر . ولقد كان القصر مشيدا في البداية حول صحن مستطيل له صالتان كل في مواجهة الأخرى ، وتلك التي توجد في الغرب مستطيلة وبها حجرتان في الأطراف ولها فتحة عبارة عن عقد به زخارف جصية، كما استخدمت نفس المادة في تشييد هيكل له تشبيكة كتقليد للهيكل الخشبية . ولم يتبق من الصالة المواجهة إلا عقد يطلق عليه عقد العصافير Los Pájaros نظرا لوجود هذه الطيور كعنصر زخرفي مختلط بغيره من التوريقات. تم تحويل هذه الصالة بعد ذلك إلى مكان للكورس.

أما القصر الثاني الذي يشكل جزءا من الدير فهو قصر السيد بدرو سواريث دي طليطلة P. Suarez ، وقد شيد القصر خلال الفترة من ١٢٧٤م حتى ١٢٨٥م. وأقيم حول الصحن مستطيل بعض الشيء ، ولم يتبق منه إلا عقدان مشرشران بهما زخارف جصية في باطن العقد والبنىقات^(١١) . وهناك قصران آخران: هما قصر السيدة إينس دي أياالا Inés والقصر الذي يوجد فيه الآن مقر الإقامة المسمى Los laureles ، وهي منشآت ترجع إلى القرن الخامس عشر.

أما بالنسبة للمنشآت الدينية فإننا نجد أن السيد جونتاليث رويث دي طليطلة G. Ruiz سيد بلدة أورجات Orgaz يقوم خلال القرن الرابع عشر بتمويل بناء كنيسة القديس تومية S. Tomé والتي حلت محل مبنى سابق أنشئ منذ عام ١١٤٢م، وقد تعرض هذا المبنى لتعديلات ضخمة خلال القرن السابع عشر ، وبالتالي فلا نعرف عنه اليوم إلا أنه كان مبنى مشيدا من ثلاث بلاطات. ورغم ذلك فلا زال البرج قائما وهو يعتبر أحد الأمثلة الهامة من حيث إنه مرحلة من مراحل تطور الأبراج الطليطلية ابتداءً من المئذنة التي تتسم بالبساطة من حيث التصميم الداخلى الذى هو عبارة عن ذكر فحل المئذنة أو [البرج] فى الوسط. إلا أن الزخرفة الخارجية التي كانت مقتصرة على الفتحات الموجودة فى البرج فى منطقة الأجراس، وكذلك على منطقة سابقة عليها بها عقود صماء، اكتملت من خلال منطقة سفلى لها فتحتان فى كل جانب وعليهما عقود حدوية فوقها عقود مفصصة. كما أن منطقة العقود الصماء قد احتفظت بالأبدان المصنوعة من السيراميك المزجج ، وبالتالي نجد توظيفا للألوان بشكل غير معهود^(١٢) .

وتعتبر كنيسة سانتياجو دي وادى الحجارة Santiago de Guadalajara أهم مبنى خارج طليطلة ، وهى الأثر الوحيد المتبقى من دير سانتا كلارا . وربما يرجع تاريخ إنشائها إلى الفترة بين عام ١٢٠٥م وعام ١٢٢٠م تحت إشراف السيدة/ ماريا فرنانديث كورونيل، التي تم دفنها فى الكورس (١٢٠٩م). وفى عام ١٢٢٩ حصل السيد/ ألفونسو فرنانديث كورونيل A. F. Coronel على المصلى الكبير، وهو سيد بلدة أجيلار Aguilar ليكون مدفنا للأسرة^(١٣) . وتتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات تقوم على أكتاف حجرية مئمنة الشكل وعقود مدببة مزدوجة ، ومحاطة بطنف فوقها سلسلة من الفتحات. أما المصلى الكبير فهو مسقوف بقبة مضلعة شيدت بالآجر، أما البلاطات فالوسطى لها هيكل خشبى " المسند والرباط " بينما الجانبية ذات سقف معلق.

٣-٣ تجديدات فى الفراغات وعناصر باقية فى أرغن Aragón -

لقد بلغ الفن المدجن أقصى ازدهار له خلال القرن الرابع عشر ، وإذا ما كان لنا أن ندرس العمل الدؤب فى إنشاء الكنائس الصغيرة والمنازل التي زالت من الوجود أو حدث بها تعديل ، فإننا نجد أن هذا القرن يذكر لنا أعمالا كبرى أشرف عليها تاجه ،

والكنيسة وجماعة سببولكرو La O . del Sepulcro . وهذه الهيئات الثلاث (الملك ، وكبار رجال الدين ، والجماعة الحربية) يمكن أن تقدم لنا ثلاثة أسماء هامة عاشت خلال النصف الثاني للقرن الرابع عشر وهي : الملك بدرو الرابع ، وأسقف سرقسطة السيد / لوبي فرنانديث دي لونا L . F. de Luna ، وحاكم نوبيا ليس وتوبيد Nuevas y Tobed ، والسيد مارتين دي ألبارتير Martin de Alpartir من الجماعة الحربية * (١٤) .

ويجب أن نضم إلى القائمة السابقة شخص البابا بندكتو الثالث عشر Benedict . والسيد الأرغنى/ بدرو مارتنت دي لونا P. M. de Luna الرجل الذي قام بتمويل بناء العديد من المباني في مناطق مختلفة بإقليم أرجن ، والتي تبرز منها كنيسة لاسيو دي سرقسطة La Seo ، ودير سان بدرو مارتير دي قلعة أيوب S. Pedro Martir ، وهذا الأخير تم هدمه لسوء الحظ عام ١٨٥٦م (١٥) .

وخلال القرن الرابع عشر نجد استمرار وشيوع السمات الإنشائية في الأعمال الكبرى والهامة - ولو أنها ضئيلة العدد - التي أقيمت خلال القرن الماضي ، حيث شاعت مخططات المئذنة البرج ، وزاد الثراء الزخرفي فيها ابتداءً من أبراج كنيسة سان بابلو دي سرقسطة وكاتدرائية ترويل تروال Teruel .

وبالنسبة للمسطح المكون من بلاطة واحدة لها مقصورة كهنة متعددة الأضلاع ، والذي قمنا بتحليله في كنيسة سان بابلو دي سرقسطة فقد كان له استمرارية خلال القرن الرابع عشر في منشآت توجد في العواصم ، وهذا ما نجده في كنيسة سان ميجل دي لوس ناباروس S. M. de los Navarros وسانتا ماريا ماجدالينا . أما خارج العاصمة فنجد مثلاً كنيسة سان بدرو دي ألجون S. P. de Alagón

ومن المؤسف أن هاتين الكنيستين الأخيرتين قد تعرضتا لإصلاحات هامة خلال القرن السابع عشر وخاصة في الأجزاء الداخلية ، ووصل الأمر في الحالة الأولى إلى إضافة بلاطة أخرى ، أما في الثانية فقد تم تعديل اتجاه الكنيسة حيث فُتح باب جديد في مقصورة الكهنة القديمة . ومع هذا يمكننا أن ننظر إليهما من حيث المسطحات على أنهما من الكنائس ذات البلاطة الواحدة وذات المصليات القائمة بين الدعائم ومقصورة الكهنة متعددة الأضلاع Poligonal .

ولقد حلت كنيسة لاما جدينا محل دار للعبادة قديمة ، وصغيرة ، وذات تصميم روماني . ويفترض أن الكنيسة قد شيدت خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ؛ حيث شيدت بها مقصورة كهنة ذات سبعة أضلاع وبدون دعائم . وهذا يساعد على استمرارية العناصر الزخرفية الموجودة في كل جانب والمكونة من نوافذ كبيرة عليها عقود منفوخة *abocinadas* وعقود مدببة ، ومساحتين زخرفيتين محاطتين بأفاريز مسننة . أما المساحة السفلى فهي عبارة عن عقود متعددة الخطوط ومتقاطعة ، بينما المساحة العليا تتضمن عدة أطراف متشابكة مشكلة معينات . أما الواجهة فهي تضم عناصر الفن الباروكي في الوسط ، وقد كانت في الأصل صدر الكنيسة وبالتالي تغير اتجاه المبنى .

أما بالنسبة للبرج فهو يسير على النمط الموحدى في الداخل أما الخارج فتجده ينقسم إلى ثلاثة مستويات (طوابق) منفصلة عن بعضها بواسطة حدائر *impostas* والطابق الأول : يخلو من زخرفة الهم إلا شريطاً من العقود متعددة الخطوط في الجزء العلوى منه . أما الطابق الثانى ، فيوجد به شريطان زخرفيان يتكون أولهما من صلبان لها أذرع كثيرة ، أما ثانيهما ففيه عقود متعددة الخطوط حيث تمتد بينها عقود منفوخة *abocinadas* ، ولقد كان الطابق الثالث متهدماً ثم أعيد بناؤه سيرا على ما هو معهود في الأبراج الكائنة بمدينة ترويل (١٦) .

وربما جاءت كنيسة سان ميغل دى لوس ناباروس متأخرة بعض الشيء في تاريخ إنشائها ، ذلك أن برجها أنشئ عام ١٢٩٦م على يد المعلم / استبان *Esteban* وباسكوال فريث *P. Ferriz* . وينقسم البرج إلى ثلاثة طوابق ، أولها : غير مزخرف ، أما الثانى ، ففيه عقود متعددة الخطوط وصلبان متعددة الأطراف مشكلة معينات . وقد أدخلت تعديلات على الطابق الثالث أثناء عمليات الترميم التي جرت خلال القرن العشرين لكنه يحتفظ بالفتحات ذات العمود في الوسط وذات العقود المدببة ، والتي فوقها عقود من نفس الصنف بالإضافة إلى شريط من التشبيكات في الإطار المحيط . ويتكون المذبح من خمسة أضلاع ، كما توجد صلبان أطرافها زهرية في الجزء السفلى ، حيث تحيط بفتحات لها عقود مدببة تحتها نافذة ذات عمود في الوسط وتشبيكة نوافذ في الجزء السفلى ، بالإضافة إلى مزغل صغير *oculo* في الجزء العلوى يحيط به شكل

هندسى (سوف نرى هذا النوع من الفتحات فوق المصليات الجانبية) . أما الطابق العلوى فتوجد به عقود متدرجة escalonados تقوم على أكتاف ، ومن خلالها يبدو نظام من الأشكال الهندسية " شبه المزخرف " ذات الصليبان المتعددة الأطراف . وهذه العناصر جميعها محصورة بين أفاريز مسننة من الآجر ^(١٧) .

وبالنسبة للقرى الصغيرة يجدر أن نشير إلى كنيسة سان بدرو دى ألجون التى يرجع تاريخ إنشائها إلى الثلث الأول للقرن الرابع عشر . ورغم ما جرى عليها من تعديلات فإنها لازالت تحتفظ بمخططها الأصلى ، وهو البلاطة الواحدة ذات المقصورة متعددة الأضلاع وبدون دعائم . وفى الكنيسة نفس الموضوعات الزخرفية المعروفة مثل التفرجات ، والصليبان ، والآجر المسنن . أما البرج فهو مئمن الشكل ويسير على النظام الموروث عن الموحدين ، حيث نجد فيه ثلاثة مستويات أولها بدون زخرفة أما الآخران فعلى العكس . ويوجد فى المستوى الثانى ثلاثة أشرطة يفصلها عن بعضها مدمك مسنن ، وبها عقود متعددة الخطوط متقاطعة ومعينات مشكلة اعتمادا على صليبان ذات أطراف متعددة . أما المستوى الخاص بالآجراس فهناك فتحات منفوخة وتفرجات ^(١٨) .

وهناك نموذج لمخطط يقوم على البلاطة الواحدة ذات المصليات الجانبية ومقصورة الكهنة متعددة الأضلاع ، وهو ما نجده فى كنيسة سانتياجو المايور S. el Mayor فى مونتالبان Montalban وفى كنيسة سان بدرو فى ترويل . ويوجد فى كلتا الكنيستين مصليات بين الدعائم فى منطقة الصدر . وهذا يساعد على وجود منصة فوق المصلى تفتح على الخارج ، وبذلك تعتبر الخطوة الأولى السابقة على نمط الكنيسة الحصن الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد . ولا نستغرب هذه السمة العسكرية فى مونتالبان ذلك أن هذه البلدة كانت مقر جماعة سانتياجو الحربية ^(١٩) . كما تتضمن هذه الكنيسة العديد من العناصر الزخرفية الثرية ، وهى عبارة عن مستطيلات مزبوجة ومتراطة فى جدران المذبح ، بالإضافة إلى صليبان من الآجر فى الدعائم المثمنة الموجودة فى الصدر ، وكذلك مناطق يحيط بها شريط من السيراميك (الأبيض والأخضر) فى الجانب العلوى للجدار الذى به أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف ، وأسطوانات من السيراميك ، وأطباق توجد وسط معينات من الآجر فى الدعائم الخاصة بالبلاطة .

أما فيما يتعلق بكنيسة سان بدرو دي ترويل فقد أخذت تُشَيِّد عام ١٢١٩م وانتهت الأعمال فيها عام ١٢٩٢م^(٢٠) . وهي عبارة عن بلاطة واحدة ومصليات بين الدعائم ، وأبرز أجزائها هو الصدر المكون من سبعة أضلاع وبه رصيف خارجي شبيه بما هو في مونتالبان . وهنا تتركز العناصر الزخرفية المصممة من إفريز من الأجر المسنن في القاعدة ثم شريط زخارف المعينات Sebk التي تقوم على عقود متعددة الخطوط وكذلك مدماك آخر مسنن . أما الجزء العلوي فنجد به فتحة ذات عمود في الوسط في كل جانب وعليها مزغل وفوق كل ذلك عقد مدبب ، كما يوجد في الجزء العلوي شريط من الزليج المكون من أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف خضراء اللون ، أما البطانة فهي بيضاء ويحيط بهذه العناصر شريط صغير من السيراميك يحمل نفس الألوان . كما يوجد إفريز مسنن ، وكذا الرفرف في نهاية الجدار (أعلاه) .

وتوجد في أعلى المبنى أبراج صغيرة مثمثة تقوم على دعائم ، ولها فتحات وزخارف من السيراميك وكأنها أبراج كبيرة ، حيث تتكرر العناصر الزخرفية وخاصة الأشكال النجمية التي أشرنا إليها في الجزء السفلي^(٢١) .

وعندما نعود إلى المخطط نجد أن البلاطة الوحيدة تتضمن مصليات بين الدعائم ونتاجة عنها ، وهنا نلاحظ - خلال القرن الرابع عشر - ظهور نمط جديد يطلق عليه " الكنيسة - الحصن " . ويتولى جونتالو بورأس وضع تعريف له ويصفه على النحو التالي " يتكون مخطط هذا النوع من الكنائس من بلاطة واحدة تنتهي بصدر داخلي testero مستقيم الخطوط . وهذا المخطط المستطيل هو عبارة عن فراغ داخلي متكامل ، ويتسم بالانساع ولا توجد به عوائق تحول دون الرؤية الكاملة ، ويكاد يكون مثل الصالون كما أنه مدنى الملامح . أما السقف فهو عبارة عن قباب متقاطعة تتسم بالبساطة كما أن أضلاعها تأخذ شكلا مائلا ، وتفصل هذه التربيعات بواسطة أخرى أصغر منها مسقوفة بقباب نصف أسطوانية Cañon مدبية حيث نجد لها مكافئا في الخارج عبارة عن أبراج تقوم بدور الدعائم بين المصليات . أما الصدر ذو الخطوط المستقيمة فهو يتكون من ثلاثة مذابح مسقوفة بواسطة قباب مضلعة ومتصلة ببعضها . وهذه المذابح الثلاثة يعتبر أوسطها أكبرها وأعلاها بعض الشيء تفتح على البلاطة بواسطة عقود مدبية . وكما هي العادة في الكنائس المدجنة ذات البلاطة الواحدة فإن هناك مصليات

جانبية وهي في هذه الحالة قائمة بين الأبراج - الدعائم - ومسقوفة بقباب نصف أسطوانية Cañon ، ومديبة في وضع متعامد على البلاطة . وعلى هذا ففوق المصليات الجانبية والمصليات الموجودة منطقة الصدر هناك منصة مستديرة يتم الصعود إليها من داخل الكنيسة بواسطة الأبراج الدعائم . وهذا الرصيف أو المنصة يساعد على إدخال الضوء من خلال نوافذ بها تشبيكات أما من الخارج فالفتحة عبارة عن مجموعة من العقود المدببة^(٢٢) .

وقد كان لهذه الكنائس طابعا دفاعيا إذ كانت تشكل جزءا من الرقعة العمرانية أو مرتبطة بمنشآت أخرى ذات طابع حربي ، وهذا هو ما نراه - على سبيل المثال - في كنيسة Nuestra Señora de la Pena في قلعة أيوب^(٢٣) . ونظرا لموقع هذه الكنائس داخل الأراضي التي تسيطر عليها الجماعات الحربية أو في مناطق الحدود القشتالية (لا يمكن أن ننسى في هذا المقام الحرب المدمرة التي وقعت بين الملك القشتالي بدرو الأول والملك الأرغني بدرو الرابع ، والتي دارت رحاها خلال الفترة بين عام ١٢٥٦م وعام ١٢٦٩م) فإن تصميمها له ما يبرره . ومع ذلك فإنه عندما بنى النموذج المذكور للضرورات المشار إليها أخذ يحظى بانتشار وسمعة جيدة في مناطق جغرافية مجاورة ، وفي أزمنة لم تتهدد الحروب المناطق المنشأة بها .

وربما كانت كنيسة سان خيل أباد S. Gil Abad أول كنيسة تبنى من هذا الطراز في سرقسطة . ومن المؤسف أنه قد دخلت عليها تعديلات كبيرة خلال القرن الثامن عشر . ونعرف عنها أنه قد انتهى بناؤها عام ١٢٥٨م ، ومن بين أبرز مكوناتها في الوقت الحاضر نجد البرج بثرانه الزخرفي ، والعقود المتعددة الخطوط التي تتحول إلى معينات Seka وصلبان متعددة الأذرع مشكلة معينات ، وشرائط متعرجة ، وقطعا من السيراميك^(٢٤) .

٣- ٤ : عمارة جماعة سانتو سيبولكرو Santo Sepulcro :

لقد بدأ دور هذه الجماعة في ميدان الفن المعماري المدجن في أرجن بعد وفاة الملك ألفونسو الأول المحارب ؛ والسبب أنه لم تكن له ذرية من صلبه ، وبالتالي فقد

أوصى بأن ترثه كل من الجماعات التالية : سانتو سيبولكرو ، وسان خوان ، وجماعة المعبد Temple عام ١١٢٤م ، لكن الأرستقراطية الأرغنية لم تقبل بهذه الوصية ، واختارت شقيق المتوفى وهو السيد راميرو الراهب في دير سان خوان دي لابينا ليخلفه. وقام هذا الأخير بالتنازل عن العرش - بعد أن تمت تهدئة الموقف - لابنته بترونيّا Petronilla ، المتزوجة من السيد رامون بيرنجر الرابع Ramon Berenguer كونت برشلونة ، غير أن البابا والجماعات الحربية لم يقبلوا بهذا القرار وطالبوا بحقوقهم .

وحلا للمشكلة أرسل البابا بالكاردينال جينو دي سان كوسمي Guido de S. Cosme عام ١١٢٦م ؛ للبحث عن حل وسط يكون فيه فائدة للبابا والجماعات الحربية وتجاه الأرغني . وهنا وقّعت الجماعات الحربية الثلاث وثيقة تؤكد على تنازلها ، وعلى مدى عدة سنوات تم الاتفاق على عدة امتيازات . وقد اعُنِمت هذه الاتفاقيات من جانب الكنيسة الرومانية عام ١١٥٨م .

وهنا نجد أن جماعة سانتو سيبولكرو حصلت على عدة أملاك ، وقامت بعمليات إنشائية لدرجة أنها أصبحت المحرك الأول في أعمال العمارة المدجّنة . ويمكن العثور على أطلال ذات درجات جودة متفاوتة في معظم المناطق التي كانت تابعة لها ، ومع هذا سوف نشير هنا إلى كنيسة توبيد Tobed ، وإلى دير سرقسطة ، ودير قلعة أيوب . ولقد تحدث ويفريدو رينكون Wifredo Rincón عن بلدة قلعة أيوب قائلا : " بلعة جماعة سانتو سيبولكرو في هذه البلدة ومحيطها انتشارا واسعا وأهمية على الرغم من التعايش بين الجماعات الحربية الثلاث . ولقد حاز " منزل قلعة أيوب " Casa de Colatayud أهمية كبيرة لدرجة أنه أصبح النموذج الذي سارت المنازل اللاحقة على حذوه والخاصة بالجماعة في إسبانيا ، أماديرها فقد أطلق عليه أحيانا " الدير الكبير لجماعة سانتو سيبولكرو " (٢٥).

وبدأ إنشاء كنيسة عزراء توبيد Tobed عام ١٢٥٦م ، وهي التي تحدد نموذج " الكنيسة الحصن " الذي قمنا بوصفه قبل ذلك . ولقد ساعدت الخلافات القانونية بين هذه الجماعة وبين أسقفية طراثونا Tarazona بشأن عوائد الكنيسة ، والتي صدر الحكم فيها في دروكة Daroca لصالح الجماعة ، على تحديد تاريخ المبنى بدقة وتحديد

وجود المصليات الثلاثة في الصدر ، والمكرسة لكل من : العذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وسانتا ماريا ماجدالينا . الأمر الذي ربما كان له تأثير في الفراغات التي في الكنيسة .

وفي مرحلة ثانية عام ١٢٨٥م جرى إنشاء التربيعة التي في المقدمة تحت رعاية البابا بندكتو الثالث عشر Benedicto ، واستمرت الإنشاءات حتى عام ١٢٩٤م حيث تولى البابوية ، هذا إذا ما وضعنا في اعتبارنا الشعار الذي يظهر في مفتاح التربيعة (القطاع) الأخيرة في الكنيسة ، وفي السقف الذي يحمل الكورس^(٢٦) .

وتجاوز أهمية الكنيسة ، في الدائرة الجغرافية الثقافية المدججة في أرجن ، مجرد كونها بناء في بلدة صغيرة ، وهنا نجد جونثالو بورأس يتحدث عن بنائها ويربطه بيدرو الرابع وبالأسقف السيد/ لوى فرنانديث سانتو البابا بندكتو الثالث عشر^(٢٧) . يعتبر الملك بدرو الرابع (والذي كافأ جماعة سانتو سيبولكرو على ولائها ومناصرتها له أثناء الحرب التي جرت مع قشتالة) أول محرّك للفن المدجن في المملكة الأرجنية ، وذلك ابتداءً من التوسعات التي أحدثها في قصره الكائن في الجعفرية بسرقسطة . أما الأسقف السيد فرناندو دي لونا فهو الرجل الذي حكم لصالح جماعة سانتو سيبولكرو في القضية التي أقيمت في دروكة ، وهو الراعي الفني للفنون المدججة المعاصرة الهامة مثل كنيسة سان ميغل في لاسيو La Seo بسرقسطة ، حيث يرتبط بحائطها ذلك الآخر الجمالوني القائم في القطاع الغربي للكنيسة طوييد Tobed ، وأخيرا نذكر أهمية رعاية السيد بدرو دي لونا للفن المدجن ابتداءً بالإنشاءات التي توجد في لاسيو بسرقسطة ، وحتى كنيسة سان بدرو مارتير بقلعة أيوب والتي زالت من الوجود . وقد شيدت كنيسة عذراء توبيد وسط هذا السياق الفني^(٢٨) .

أما من الداخل فهو عبارة عن المخطط الذي أشرنا إليه آنفا ، مع وجود ثلاثة مصليات في الصدر ، وبلاطة واحدة لها ثلاث تربيعات مع وجود مصليات جانبية وكورس عند المدخل . أما " الأبراج - الدعائم " التي تحدد ملامح المصليات فإنها في الداخل تماثل " البرج المنذنة " بوجود الذكر ، ورغم هذا فبعض الأبراج لم تعد صالحة إذ لم يعد ضروريا وجود مداخل إلى الدهليز الخارجي .

أما بالنسبة للعناصر الزخرفية يبرز لنا الحائط الجمالوني الغربي ، حيث يتكون من أشرطة عريضة تحيط بها أشرطة ضيقة من السيراميك (أبيض ، وأزرق ، وأخضر) وهذه تذكرنا بالفتحات . كما أن الأشكال النجمية المكونة من ثمانية أطراف من السيراميك وهي تحيط بالواجهة . أما المساحات المختلفة في داخل الإطار فتتكون من تركيبات معقدة من الحجر البارز في شكل تشبيكات متعددة التصاميم ، وعقود مختلفة الألوان متقاطعة وذات منظور منحني ومستقيم وأفاريز مسننة ، وبقايا زليج ، وشعارات ، وألوان فوق الجص الذي يخدم كبطانة لإبرازها .

وهذه الألوان التي يصعب تفسيرها في الوقت الحاضر تتكامل مع المخطط الداخلي الثري ، وهذا هو ما يحدثنا عنه جونتالو بورأس " نشعر بالمفاجأة عندما ندخل هذه الكنيسة وذلك لثراء العناصر الزخرفية (الألوان والجرافيت) التي توجد على حوائطها وفي القباب ، وكأثنا نشهد غابة من الألوان التي تحيط بنا، كما نشعر بالمفاجأة لجمال خطوط الجص في تشبيكات النوافذ ويتركز الجهد الأكبر في التلوين والجرافيت [الحفر] في حوائط وقباب المصليات الثلاثة الموجودة في الصدر وهذا أمر منطقي ، أما الألوان السائدة فهي الأسود والأحمر ، بالإضافة إلى أكثر الأنماط الزخرفية ثراء في ذلك العصر ، وهي العقود متعددة الخطوط ، والمتقاطعة ، والتشبيكات ذات الستة ، وذات الثمانية . إلخ . كما نجد إحدى الحدائر التي تمتد فوق المصليات الجانبية ومنها تنبت أضلاع القباب ، وهذه الحدائر مزخرفة بأشرطة رأسية من الأحمر والأبيض ، وهذا يرجع إلى الألوان القرطبية كما وجد ذلك في الفن المدجن أرضاً خصبة من خلال الشعارات " (٢٨) .

تتسم تشبيكات النوافذ الجصية بأهميتها ، حيث نعثر على مقدمة على شكل تشبيكة ، أما الباقي فهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط متقاطعة تشكل معينات Sebka ، ولها زخرفة داخلية عبارة عن توريقات وصلبان جماعة سانتو سبيلوكرو . وكلما تقدمنا نحو مقدمة الكنيسة (ومعنى هذا نحو المرحلة الثانية) نجد أن الموضوعات القوطية تدخل مع الموضوعات السابقة ، حتى ينتهي بها الأمر للسيطرة على باقي الفراغات .

أما سقف الكنيسة (الفرخ) (alfarje) الذي يوجد فوقه الكورس فهو يقوم على عقد منفرج rebajado وأطراف دعائم Canes تقوم بنور القاعدة aquillados وهناك

(أى عند زخارف لونية على شكل توريقات) نجد شعار البابا بندكتو الثالث عشر، حيث يرجع وجوده إلى بداية القرن الخامس عشر سواء في هذا المكان أو داخل الكنيسة (٢٩) .

وإذا ما كان لنا الخروج باستنتاج عام بشأن هذا النمط من الكنائس نجد أن جونثالو بوراس يشير إلى " أن البنية تتسم بمنطقيتها في هذا النمط من " الكنائس - الحصن " حيث نجد تبادلاً بين القباب المضلعة البسيطة والقباب نصف الأسطوانية Cañón المدببة في البلاطة الوحيدة ، مع وجود صدر داخلي للكنيسة testero في شكل خطوط مستقيمة ، وبه ثلاثة مصليات مثل المصليات الجانبية ذات السقف المقبب المدبب (نصف أسطوانى) ، والقائمة بين " الأبراج - الدعامات " Contrafuertes كما يوجد بها الرصيف أو المنصة ، وكل ذلك يتأتى عنه نظام تعادل الأثقال ، وتحميل قوة الضغط من خلال نظام متين وبسيط في شكل شبكة Parrilla ، وبذلك نجد أنفسنا أمام بنية عبقرية من العمارة المدججة في . رغن " (٣٠) . ولقد استمر هذا النمط شائعاً طوال القرن التالي .

تأسس دير الراهبات التابعات لجماعة سانتو سيبولكرو بسرقسطة خلال القرن الثالث عشر ، وارتبط بتاجه الملكى فى نبرة Navarra وأرجن ، وأصبح ملاذاً لبنات الأسر الغنية فى المنطقة . ولقد تم البناء خلال القرن الرابع عشر ، وكان المحرك الأول لهذا العمل هو فراى مارتين دى ألبارتير F. M. de Alpartir رجل دين (كاهن) فى جماعة سانتو سيبولكرو " بقلعة أيوب " ، وحاكم نويبالس Nuevas ، وتورألبا Torralba كما كان أمين الخزانة عند أسقف سرقسطة السيد / لوبي فرنانديث دى لونا ، وأوصى عام ١٣٦١م بكل أمواله للانتهاء من أعمال الإنشاءات (٣١) .

وربما كان هذا الدير المتصق بالسور الرومانى أفضل نموذج للأديرة ذات العمارة المدججة فى أرجن ، وذلك رغم التعديلات التى أدخلت عليه خلال القرن السادس عشر ، وبعد عمليات الهدم التى جرت بعد ذلك وأدت إلى البدء فى عمل مشروع طويل الأمد لاستعادة ما كان ، وهو مشروع بدأ خلال نهاية القرن التاسع عشر ولازال مستمرا حتى اليوم . أما مقر الإقامة فهو عبارة عن مخطط مستطيل المساحة ، به بوائك ذات عقود مدببة تقوم على أكتاف تسند قباب منطقة التقاطع فى

الدهاليز . أما تيجان العقود ومفاتيحها ، فهي مزخرفة بأسلحة الأسقف السيد / لوبي فرنانديث دى لونا وأسلحة الملك بدرو الرابع . ونجد الفتحات فى الطابق العلوى ثلاثة أضعاف التى توجد فى السفلى ، أما الطابق الثالث فهو إضافة ترجع إلى عصر الحاضر .

أما بالنسبة للفراغات الداخلية فنجد المصلى ، وصالة الاجتماعات ، والمطعم re-frecterio ، ويتكون المصلى من مساحة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام من خلال عقود حاجبة diafragma توجد فوقها أسقف خشبية مسطحة . أما صالة الاجتماعات فهي مربعة ، وفوقها قبة مضلعة تقوم على أعمدة فى الأركان ، لها تيجان مدججة تسير على التصاميم الخاصة بالضلع المركزى Penca فى الفن الخاص بملوك الطوائف فى الجعفرية . ويجب أن نشير إلى الزخرفة اللونية القائمة على الجدران فى هذه المنطقة، فيها أشكال عقود من الخطوط المتعددة وذات الفصوص وأخيرا نجد قاعة الطعام عبارة عن صالة مسقوفة بقباب ذات أضلاع ، حيث نجد عند مفاتيحها شعارات مقر الإقامة إضافة إلى تلك الخاصة بجماعة سانتو سيبولكرو . وإلى جوار هذه الفراغات نجد الكنيسة الملحقة والتى تسمى سان نيكولاس ، حيث توجد بها أطلال من الفن المدجن مثل البرج الذى تولى الأسقف السيد لوبي فرنانديث دى لونا بتسلمه للدير عام ١٢٦٢م ، وأصبح كنيسة صغيرة تابعة للكاتدرائية . (٢٢) .

ونجد هذا النموذج البنيوى فى مقر الإقامة بدار جماعة سانتو سيبولكرو فى قلعة أيوب ، ولم يتبق منه إلا أحد جوانبه . وبعض الملحقات الداخلية . وهنا تبرز الألوان الموجودة على حوائط الدهليز والتى نجدها أيضا فى سرقسطة . ومن المؤسف أن أغلب أجزاء ذلك المكان قد اختفت أو تعرضت لتعديلات مثلما حدث على الدهليز العلوى خلال القرن السادس عشر ، أو على الكنيسة التى ترجع إلى القرن السابع عشر - وربما كان ذلك المقر - الإقامة - نموذجا لما أقيم لصاحب جماعة سانتو سيبولكرو . ولابد أن بناءه يرجع إلى القرن الرابع عشر ، وبذلك يكون معاصرا لمقر الإقامة فى قلعة أيوب ، وبالتحديد فى كوليفياتا سانتا ماريا C. Santa Maria وكنيسة سان بدرو دى لوس فرانكوس ، وبذلك تتحول قلعة أيوب إلى مدينة مقار الإقامة المدججة - (٢٣) .

٣-٥ : رعاية السيد بدرو لويث دي لونا ، وكنيسة لاسيو بسرقسطة :

تعتبر كاتدرائية سرقسطة اليوم بمثابة خلاصة لسلسلة من التدخلات التي مرت بها على طول تاريخها ، سواء في الزخرفة أو التعديل أو إعادة البناء لبعض أجزاء المبنى القديم ، والتي لم تكن دوما متوافقة مع معطيات تاريخية معينة . وعلى ذلك فليس من السهل القيام بقراءة سليمة في نظر الزائد الحالى أحدثته بها يد الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر ، وما حدث بعد ذلك خلال بداية الخامس عشر^(٣٤) .

ولقد أدى الإغلاء من شأن المقر السرقسطى إلى مرتبة الأسقفية عام ١٣١٨م إلى قيام الأسقف السيد / بدرو لويث دي لونا بسلسلة من الإنشاءات ، تضيف على تلك المنشأة ذات الطراز الرومانى يد الحداثة بعد أن كانت مهجورة . ويتكون التصميم الجديد من ثلاث بلاطات أعلاها أوسطها ، وهى مقسمة إلى ثلاث تربيعات (قطاعات) بالإضافة إلى منطقة انتقال ذات رقبة Cimborrio (وهى عنصر معمارى لا يعمر طويلا ، وقد حل محله ما هو قائم اليوم منذ القرن السادس عشر) . وسوف يعيش هذا المبنى - كما سنرى فى الفصول اللاحقة - تدخل البابا لونا Luna ، وابتداءً من عام ١٤٩٠م قام الأسقف ألفونسو دي أرغن Alenso de Aragon بتحويل المسطح إلى مخطط صالون مكون من خمس بلاطات ، انتهى العمل فيه فى منتصف القرن السادس عشر على يد السيد / إيرناندو دي أرغن H. de Argon . كما كانت هناك إضافات أخرى لمصليات ، وبرج ، وواجهة ، وجاء ذلك على مدى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وبالإضافة إلى ما سبق يتولى الأسقف تشييد مصلاه الجنائزى الذى تم فتحه فى نقطة موازية لمنطقة التقاطع ، وهو اليوم يعرف بكنيسة سان ميغل كما يسمى أيضا مصلى الأسقف . ولقد جرت هذه الأعمال خلال الفترة من ١٣٧٤ حتى ١٣٨١م ، وهى على شكل مخطط مستطيل به تربيعتان عليهما قبتان مضلعتان ، وهناك كذلك المصلى الكبير الذى يتصل بباقي المسطحات من خلال عقد مدبب ، وعليه هيكل خشبى مدجن يتسم بالروعة والجمال . وهذا المصلى الذهبى اللون تُستخدم فيه التربيعات ذات التشبيكة ، بغية الوصول إلى قاعدة للمثمن حيث أنشئت الأطراف المختلفة بمستويات

متعددة ، وألت في النهاية إلى قبة المقرصات التي أضحت على شكل المصدّ *almizate* ، وفي مقصورة الكهنة ، وبالتحديد إلى جوار مصلى البلاطة اليسرى هناك عقد جنازى *arcosolio* قوطى الطراز ، ووراءه مدفن راعى الإنشاءات الذى توفى عام ١٣٨٢م ^(٣٥)

أما الجزء الخارجى لهذه الكنيسة فهو يقدم لنا أحد العناصر الهامة فى باب الزخرفة فى الفن الأرغنى . وهنا نجد توافما بين الأعمال وبالتالى بين التيارات الزخرفية التى تولى أمرها المعلمون الأرغنيون والإشبيليون . وحول هذه الإسهامات قامت ماريا إيزابيل ألبارو ثامورا M. I. Alvaro Zamora ^(٣٦) بدراسة ممتازة . فلقد قام المعلمون الأرغنيون بالانتهاء من مهمتهم خلال الأشهر الأولى لعام ١٣٧٨م ، إذ قاموا بالزخرفة البارزة بالأجر وبعض مواد السيراميك التى سنتحدث عنها . ولابد أن المحصلة لم تقنع السيد / لوبى فرنانديث دى لونا من الناحية الجمالية ، فقام فى منتصف عام ١٣٧٨م بالتعاقد مع اثنين من الفخّارين الإشبيليين الذين قاموا بإضافات كثيرة على المخطط الزخرفى . ويعرف هذان الفخّاريان وثائقيا باسم جارثى سانشيث *Garci Sanchez* ولوب (بى سانشيث) (*Lop (pe S.)* .

تنقسم الواجهة إلى أربعة طوابق ، تفصلها أفاريز من الأجر المسنن وبها - الطوابق - أربع نوافذ عليها عقود مدببة ، بحيث نجد كل اثنتين على ارتفاع مختلف ، وتقوم هذه النوافذ بمهمة إضاءة مقصورة الكهنة والتربيعتين (القطاعين) القائمتين فى الداخل . أما المستوى (الطابق) السفلى : فهو على هيئة وزرة ويخلو من الزخارف . ويوجد فى الطابق الثانى : عقود متعددة الخطوط متقاطعة وأشكال " شبه منحرف " ، حيث تختلط الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية . أما الطابق الثالث : فهو يفصل الجزء الخاص بصدور الكنيسة بواسطة جدار ساتر *Paño* ، أو شريط به تشبيكة من ستة أطراف أما الجزء الخاص بالبلاطات فيوجد به تشبيكة من ثمانية . ويمكن أن نرى فى الطابق الرابع : أشربة متعرجة وشرفات متدرجة . وبالإضافة إلى هذه العناصر الزخرفية المنفذة بواسطة الأجر البارز نجد السيراميك ذا التقليد الأرغنى ، ويتركز هذا العنصر أساسا فى الأسطوانات (الزرقاء والبيضاء) ، أو الأشكال النجمية ذات الثمانية مع ما يحيط بها من أطُر فى المستوى الثانى ، مثلما هو الحال فى قطع السيراميك الخاصة بشعار السيد / دى لونا . ولقد أسهم المعلمان الإشبيليان فى

أعمال الكسوة بالسيراميك التي اتسمت بدقتها ، والتي نراها في بعض الأشرطة التي تفصل بين المساحات المختلفة ، وفي الجدران الساترة التي تحمل تشبيكة من ثمانية وتشبيكة من ستة في المستوى الثالث . ومن العناصر الهامة أيضا الشعارات الخاصة بالراعى ، حيث نراها عند مفاتيح النوافذ التي نفذت باستخدام تقنية الكسوة .

لكن هذا التأثير الإشبيلي لم يكن له صدى في الفن المدجن الأرجنى ، إذ ظل يواصل طريقه في ميدان العناصر الزخرفية . أضف إلى ذلك أن سقف مقصورة الكهنة (الذى ربما كان من أصول أندلسية) لم تصبح له أهمية كبرى في المنطقة التي نتولى دراستها . والمثال الوحيد الذى لجأ إلى تقنية مشابهة نجده في منشأة أخرى قام الأسقف / دى لونا بتمويلها وهي : مصلى حصن Mesones de Isuela .

وقد بنى الحصن خلال الفترة من ١٢٧٠م حتى ١٢٧٩م ، وربما ارتبطت عملية البدء في الإنشاءات بتعيين الأسقف فى منصب القائد العام للحدود فى منطقة قلعة أيوب^(٣٧) . ويتكون من مخطط مستطيل . الأمر الذى يساعد على الفصل بين منطقة القصر والمنطقة الحربية ، غير أن الشكل الخارجى يعكس لنا مبنى واحدا به ستة أبراج أسطوانية . ولقد استخدم أحد هذه الأبراج كمصلى حيث إن الشكل الداخلى عبارة عن ستة أضلاع ، وعليه سقف استخدمت فيه الكتل الخشبية المعمرية (المزوجة) ، وبه التشبيكة المكونة من اثنى عشر فى المصد ومن ثمانية فى أطراف الحواف السفلى ووسطها . أما باقى اللوحة Tablazon فتحمل أشكالا للملائكة مرسومة ، وهناك علاقة بديهية تربط بين هذا السقف المقيبى وسقف كنيسة سرقسطة ، وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن أحد الفخارين (وهو لوبى سانشيث) كان قائد الحصن ويشرف على الأعمال الجارية .

٣-٦ : أبراج ترويل (تروال) :

تحدثنا فى فصول سابقة عن الطبيعة المدنية لكل من برج الكاتدرائية وبرج سان بدرو ، وهى طبيعة سوف يحتفظ بها كل من برج سان مارتين وبرج سلبادور اللذين شُيدا خلال القرن الرابع عشر .

ويوجد بالأبراج الأربعة ممرٌ للمشاة ، سواء كان ذلك لقربها من بوابات المدينة أو لضيق المكان ، أو لقربها من الميدان (مثل برج سانتا ماريا دي ميديا بيا S.M. de Mediavilla) أما سماتها المعمارية وخطوطها الزخرفية فهي متوائمة مع طبيعة المدينة وثنائها ، ومع مدى قوة العناصر الدينية والطبيعية المدنية الواضحة في هذه الحالة .

يقع برج سان مارتين بجوار كنيسة ترجع إلى القرن السابع عشر . وقد أقيم خلال الفترة بين ١٢١٥م و ١٢١٦م . ويلاحظ وضوح الطابق المدني نظرا لوجود ممرٍ للمشاة ، حيث إن البرج يقع خلف إحدى بوابات المدينة ، أما الداخل فهو مثل المنارات الموحدة ، حيث يوجد برج آخر مكون من ثلاثة طوابق مسقوفة بقباب مضلعة بينما السلم يحيط بالبرج الداخلي .

ومن الخارج نجد البرج مكونا من ثلاثة مستويات أو طوابق ، أولها : هو الخاص بعقد الممرّ والذي جرت عليه إصلاحات خلال القرن السادس عشر ، حيث وُضع جدار من الحجر على شكل منحدر تفاديا لاحتمال الهدم . وينتهي هذا الطابق بإفريز من الآجر المسنن ، كما أن كلا من الجدار الحجري المنحدر ، والعقد ، وملاصقة البرج للكنيسة قد حالت كلها دون أن تظل العناصر الزخرفية سليمة أو تأخذ شكلا متوازيا .

أما الطابق الثاني : فهو أكثر اتساعا ومزدان بالعناصر الزخرفية ، ويتكون هذا الطابق من مستطيلات تساعد على وضع العناصر الزخرفية المختلفة فهناك ساحة أولى تقع فوق العقود السفلى ، وهي عبارة عن عقود متعددة الخطوط متقاطعة مكونة معينات Sebka ، ولابد أن هذه العقود كانت فوق أسطوانات سيراميكية فُقدت اليوم ، كما توجد أطباق بين الأعمدة وخلفية عبارة عن مجموعة من المعينات . وبعد ذلك هناك مستطيل من الزليج يحيط به الآجر المسنن ، وبعد ذلك نجد حائطا ساترا به تشبيكة من أربعة ، وبه أيضا قطع من السيراميك البيضاء والخضراء في خلفية الأشكال النجمية ذات الثمانية . وبعد ذلك نجد ساترا آخر به زخرفة المعينات ، حيث نقطة البداية هي أعمدة مزججة . وبعد ذلك نجد فتحتين على شكل نصف دائرة ، وحولها فراغات مكسوة بالسيراميك وتعرجات باستخدام الآجر . ثم يلي ذلك مستطيلات بها أسطوانات وزليج ، وينتهي الأمر بوجود بوائك مطموسة لعقود متعددة الخطوط ، ومماثلة لتلك التي

تشكل المعينات والكائنة في الفراغات السابقة. وهناك رفرف من الكوابيل لفصل هذا الطابق عن طابق الأجراس. وهنا نجد سلسلتين من النوافذ الواحدة فوق الأخرى. ففي السلسلة السفلى : هناك عقدان مديبان وفي الوسط عمود، أما العليا : يتضاعف العدد ، وتقوم هذه العقود على أعمدة حجرية بالإضافة إلى مجموعة من الأسطوانات المحيطة بالحوائط الساترة مثلما هو الحال في كافة أجزاء البرج .

ويعد هذا البرج بمثابة المبنى الذي ساعد على توسيع الرقعة الزخرفية بالمقارنة بالأبراج السابقة . كما يعنى البرج التجديد الواضح للفراغات المستطيلة التي تحمل بداخلها وحدات زخرفية قاصرة عليها ، ويعنى أيضا استخدام المعينات Sebka الشائع الانتشار منذ إنشاء منذنة الخيرالدا giralda في إشبيلية ، وكذلك استخدام التشبيكات وظهور السيراميك الأبيض كمقابل للسيراميك الأخضر وللون البنى للأجر .

أما البرج الرابع في ترويل فهو برج كنيسة سلبانور ، إذ يلتصق بالكنيسة ذات الطراز الباروكي ، والسبب هو أن المبنى القديم قد زال من الوجود عام ١٦٧٧م ، ومن المؤكد أن البناء القديم يرجع إلى الربع الأول للقرن الرابع عشر ، أى بعد بناء كنيسة سان مارتين مباشرة (١٢١٥ - ١٢١٦م)^(٣٨) : وهنا يجب علينا دراسة تراكب البرج مع الرقع العمرانية ؛ ذلك لوجود عقد في الطابق السفلى مسقوف بقبة مضلعة ، والسبب في ذلك هو قرب موقع البرج من المداخل القديمة للمدينة ، مثلما هو الحال في برج سان مارتين .

أما الداخل فهو على شكل المآذن الموحدية ، أى أنه مكون من برجين بينهما السلام ، اللهم إلا أن البرج الداخلى غير مشيد بالأجر ، بل بالطوب المصنوع من التراب المدقوق الطابية tapial . وهنا نجد أن أحد طوابق الجزء الداخلى مسقوف بقبة مضلعة ، أما الباقية فهي عبارة عن قبة نصف أسطوانية مدببة Cañón .

ويحتفظ الشكل الخارجى للبرج بنفس العناصر الزخرفية التى نراها فى الأبراج السابقة ، غير أنها هنا أوضح من حيث التشكيل . وعلى ذلك فإن الطابق الثانى هو الأكثر ثراء من الناحية الزخرفية إذ يتكون من ثلاثة مستطيلات كبيرة ، حيث نجد الأول والثالث فيها محددين بواسطة معينات كنيت من عقود متعددة الخطوط ، تقوم على

أبدان أعمدة من السيراميك . أما المناطق المظلمة الناتجة عن تقاطع العقود التي تحيط بها مداميك من الحجر البارز ، فتوجد بها قطع من السيراميك الملون تقوم بمهمة ملء الفراغات الداخلية الكائنة بين الأعمدة . أما المستطيل الأوسط فهو عبارة عن تشبيكة مكونة من أربعة ، تشكل بدورها شكلا نجميا من ثمانية أطراف . وبين هذه المستطيلات الثلاثة نجد فتحات وفراغات زخرفية ، تتسم بأنها مستطيلة وأن بها نفس الموضوعات المكونة من الأسطوانات المزججة ، والأطباق ، والزليج ، والحجر المتعرج الخطوط والمسنن .

وهناك رفرف فاصل بين هذا الطابق والطابق الخاص بالأجراس الذي يوجد به نوافذ توأمية مزبوجة مدببة العقود ، يتوسط كل عقد منها عمود ، ثم تتضاعف هذه الفتحات في الجزء العلوي ، بينما نجد المناطق الوسطى والعليا مزخرفة بالسيراميك . وكما هو الحال في الأبراج السابقة نجد العقود قائمة على أعمدة حجرية . ونظرا لقلة الألوان وفي هذا الجزء ، فقد حلت محلها تقنية الظلال والضياء التي نراها من خلال الفتحات الخاصة بالأجراس (٣٩).

٣- ٧ : البوارة الخاصة بإقليم إكستريمادورا (منطقة إكستريمادورا) :-

إذا ما كان صحيحا أن عملية الاستيلاء على الأراضي قد رافقتها النماذج الخاصة بإعادة التوطين التي انتشرت في هذا الإقليم ، الأمر الذي يتحتم معه ضرورة فهم الأنماط الواردة وتأثيرها على العمارة المدججة على هذه الأرض ، فإن من الأمور التي يجب الإشارة إليها وجود عمارة إسلامية هامة ، وغير معروفة لنا بشكل جيد تقوم على استخدام المواد المحلية . وهذه العمارة كانت لها تأثير حاسم على الشكل النهائي للفن المدجن خلال ذلك العصر .

وتعتبر بيلار موجويون P. Mogollón من خيرة من قاموا بدراسة الفن المدجن في الإقليم ، إذ تقول في هذه المقام : " فيما يتعلق بالإنشاءات الخاصة بهذه المرحلة فلقد سيطرت العناصر الإسلامية مثل العقود المنفوخة ، والأكتاف المشطوفة achaflanados ، وتصميم المئذنة الموحدية في الأبراج ، والبوانك المستعرضة في نور

العبادة ، والمصليات الجنائزية التي استلهمت القباب الإسلامية . أما مواد البناء فقد سيطر الدبش وهناك بعض الأجزاء فى المباني التي شاع فيها استخدام الكتل الجرانيتية ... " (٤٠) .

وفيما يتعلق بالعمارة الدينية هناك مجموعة من الأعمال تكون الفراغات فيها مشغولة بعقود حاجبة ، تقوم على أكتاف مشطوفة . وقد تم ذلك خلال النصف الثانى للقرن الرابع عشر والسنوات الأولى للقرن التالى .

وتعتبر كنيسة **Nuestra Senora del Solar** ببلدة تورى كيمادا **Torrequemada** (كاثيرس) أحد أبرز النماذج ، تتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات أوسطها أكثر ارتفاعا ، وتقوم على عقود مدببة فوق أكتاف من الجرانيت . وقد كان لإجمالى الفراغ الداخلى خمس تربيعات ، وبعد ذلك أدخلت عليه تعديلات وتوسعت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر . وهذه البنية الثقيلة كانت تضم زخارف لونية على الحوائط عبارة عن أشكال هندسية ونباتية ، ولم يتبق منها إلا القليل ، ورغم أن الأسقف قد زالت فمن المؤكد أنها كانت من الخشب (٤١) . وهذا النموذج المعمارى الذى تم تنفيذه بشكل فج على شكل ثلاث بلاطات هو الذى نجده أيضا فى شرق الأندلس **Levante** وفى مناطق محددة فى إقليم الأندلس ، وشاع بعد ذلك فى المخطط المدجن ذى العقود الحاجبة الذى كان له انتشار ملموس فى جنوب شبه جزيرة أيبيريا .

كما نرى نفس النمط فى كنيسة " الروح القدس " **Espiritu Santo** فى كاثيرس الواقعة خارج أسوار الرقعة العمرانية التى ترجع إلى القرون الوسطى (٤٢) . وهنا نجد أن النمط مكون من ثلاث بلاطات تقوم على ثلاثة عقود مستعرضة وأكتاف مئمنة من الحجر ، وعقود مدببة فى البلاطات الجانبية ومنفوخة فى البلاطة الوسطى . وتنتهى البلاطات الجانبية بحوائط ذات خطوط مستقيمة غير أن الوسطى بها مقصورة للكهنة ذات خطوط متعددة الأضلاع على الطريقة القوطية .

وأبرز مخططات هذا النموذج نجدها فى كنيسة سان ميغل أركنخل **C. M. Arcangel** فى بالدكابايروس **Valdecaballeros** (كاثيرس) (٤٣) . يتكون الفراغ الداخلى من ثلاث بلاطات ، لها عقود مستعرضة أوسطها هو المدبب ، أما الجانبية فهى نصف الأسطوانية ، وتقوم العقود فوق أكتاف مربعة ومشطوفة ، أما الصدر ففيه مذبح

رئيسى ونوع من منطقة التقاطع الزائفة التى تربط بين البلاطات الثلاث . أما حجم مقصورة الكهنة المسقوفة بواسطة قبة فرن مشيدة من الحجر فهو بمثابة النقيض أو المقابل للبرج المقام عند باب الكنيسة ، وهذا البرج هو تقليد لنموذج المئذنة الموحدية حيث إن السلم المؤدى إلى منطقة الأجراس يلتف حول الذكر . كما نعثّر على نفس النموذج فى أبراج أخرى مثل برج إيريرا دل دوق Herrera del Duque (الذى يرجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثالث عشر أو بدايات القرن التالى) وبرج برثوكانا Berzocana (النصف الثانى للقرن)^(٤٤) . كما نجد النموذج نفسه فى منشآت أخرى ترجع إلى القرن الخامس عشر .

وقد كان لكنيسة دير تنتوديا Tentudia ثلاث بلاطات وسقف خشبى ، وهى كنيسة تابعة لجماعة سانتياجو الحربية ، وقد أدخلت عليها تعديلات خلال القرن السادس عشر ، والسابع عشر ، حيث تقلصت البلاطات الثلاث فى بلاطة واحدة^(٤٥) . ومع هذا لم يطبق لنا منها إلا مصليان ملتصقان بمقصورة الكهنة ، ويمكن أن يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر ، ويسمى المصلى المجاور للبلاطة اليسرى مصلى القادة Maestres ، حيث نجد مدافن كل من السيد / جونثالو ميخياس (١٢٥٩ - ١٢٨٠ م) والسيد فرناندو اوثرورس F. Ozores (١٢٧١ - ١٢٨٢) . وهما من قادة الجماعة الحربية فى التواريخ السالفة الذكر . أما المصلى المجاور للبلاطة اليمنى فهو سانتياجو حتى القرن السادس ، وخوان ثاباتا J. Zapata (حاكم مدينة تورس Medina de las Torres) عندما دفن هناك عام ١٥١١ م . وما يهمنا من هذين المصليين هو البنية الشكلية التى تتوافق مع بنية القبة الإسلامية ، لكنها ذات وظائف جنازية نجدها فى منشآت أخرى ملكية خاصة بعلية القوم . ويتكون المصلى من مساحة مربعة لها بوائك مطموسة فى الحوائط (وهى عقود نصف أسطوانية فى مصلى خوان ثاباتا ، وعقود منفوخة فى مصلى القادة) وفوقها قبة مكونة من ستة عشر ساترا ، تقوم على مستويين من مناطق الانتقال ، ولا زالت هناك بقايا الألوان التى ترسم موضوعات زخرفية مثل التشبيكات .

ورغم أن الأطلال المتبقية من العمارة المدنية تتسم بضالتها وكثرة التعديلات التي أدخلت عليها على مرّ الأيام ، فإننا نعثر على قصر نُوقا ألبا Aalba في أبادية Abadia (كاثيرس) . وربما شيد فوق أطلال مبنى سابق تابع لجماعة ثيستور ، وهذا برهان واضح على العلاقة التي تربط بين العمارة المدنية وعمارة الأديرة في ميدان توزيع الفراغات . وقد تم إنجاز العمل عام ١٢٦٩م ، وهو التاريخ الذي انتقلت فيه ملكية المكان إلى آل ألبا . ويقوم المبنى حول صحن مربع حيث توجد دهاليز تقوم على أكتاف مئمنة من الحجر ، لها تيجان تظهر عليها - محفورة - أشكال حيوانية ، ووجوه إنسانية ، وزخارف نباتية ، وكور^(٤٦) . وفوق هذه الأكتاف نجد عقود منفوخة من الآجر ، وفيها نجد مداмик أفقية حتى فوق منتصف العقد بقليل . الأمر الذي يشير إلى الأصول الإسلامية التي تضرب بجذورها في الموروث المشرقي الذي انتقل إلى الأندلس ابتداءً بالبوائك القائمة في المسجد الجامع بقرطبة . ويحيط بالعقود طنف . أما الجزء العلوي فتوجد به عقود مرجونية arco carpanel تقوم على أكتاف مشطوفة ، وهي إسهامات ترجع إلى القرن السادس عشر .

٣-٨ : دير جوادالوبي Guadalupe (كاثيرس) : -

خصصنا لهذا الدير بنداً بمفرده ؛ لاعتباره المبنى المدجن الأكثر أهمية دينياً وفنياً في هذا الإقليم . وهو دير يرتبط بالعثور على الصورة المعجزة خلال النصف الثاني للقرن الثالث عشر . فبعد إقامة عدة مبانٍ بشكل مؤقت أمر ألفونسو الحادي عشر (١٢٤٠م) ببناء كنيسة لم يتبق منها إلا أطلال من المذبح ، وهو أول ملك حامى لدير جوادالوبي . أما لتاريخ المبنى التالى لذلك فهو على النحو التالى لذلك . بدأت أعمال الإنشاء في دار العبادة الجديدة في منتصف القرن الرابع عشر ، وخلال النصف الثاني للقرن المذكور بنى كل من برج سان جريجوريو S. gregorio وبرج كامباناس Campanas الذي أنشئ عام ١٢٦٢م (طبقاً لنص كتابي فيه) ، وقد بنى كلا البرجين في الطرف الشمالى لمقصورة الكهنة . كما أقيمت دار القساوسة Capellan ، وكذلك دار ضيافة للحجيج ، ومشفى للمرضى . وبعد قرن من اكتشاف الصورة المقدسة تحول دير جوادالوبي إلى أكبر مركز ديني في الإقليم^(٤٧) .

ويساعدنا ما تبقى من منشآت هذه الفترة على الإشارة إلى عنصرين هما :
استقلالية المبنى عن أنماط مدججة أخرى معاصرة له ، وارتباطه بالأنماط الموحدية ،
وخاصة ذات الطابع الحربى منها . وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى شكل الحصن
الذى عليه السور المشيد به أبراج ذات شرفات مربعة الشكل ، أو مستطيلة ، أو شبه
مستديرة . وبالنسبة للتصميم العسكرى نجد أن برج كامباناس جاء على نفس الشاكلة ،
وهو برج بعيد عن السور ، وكأنه برج برأى لكنه متصل به من خلال " عقد - جسر "
arco- puente ، أما الشكل الخارجى فيتكون من خمسة ارتفاعات تفصلها حدائر ،
ويبرز من بينها الارتفاع الرابع الخاص بالأجراس ، وهناك نجد ثلاث نوافذ مدببة
وعليها طنف فى كل جانب . ورغم أن البرج له وظيفة دينية إلا أن أعلاه توجد شرفات
مثل باقى أبراج التحصين . وبالنسبة لمواد البناء فهى تتكون فى الأساس من الدبش ،
وكتل الحجارة فى الأركان ، والأجر الذى يحيط بالفتحات ويقوم بدور زخرفى .

ويعتبر برج بورتريا Porteria من الأبراج التى تنسب إلى هذه المرحلة الأولى ،
وهو برج يحتفظ فى داخله بفتحة ثلاثية بها عقود منفوخة مستنة angrelado ومقصصة .
وكذلك الحال بالنسبة لبرج سان جريجوريو الذى بقيت فيه أطلال فتحات مدببة وأفاريز
مستنة .

ولقد أنشئ مذبح مبنى الكنيسة الأول من الأجر ، وبه أربع سلاسل من العقود
المزبوجة وهى : المنفوخة ، والنصف أسطوانية ، والمدببة ، والمنفوخة . وتنفصل العقود
عن بعضها بواسطة أكتاف رأسية وكل فراغ به حدائر بارزة ويتوج ذلك كوابيل ذات
فصوص . وترى " بيلار موجويون " P. Mogollon أن الجمع بين العقود المنفوخة
المزبوجة والشائعة فى الفن الموحدى الذى استُخدم بشكل خاص فى طليطلة (كنيسة
سانتافى S. Fe) وبين المخطط شبه الأسطوانى للمذبح ، والتبادل بين محاور العقود
(أحد سمات المنشآت الليونية والقشتالية) أثمر لنا عملا غير عادى . ومن هنا يجدر
الحديث عن استقلالية هذا النموذج بالمقارنة بمناطق أخرى للفن المدجن ، ومع هذا
كانت هناك معرفة بما يجرى فى مناطق أخرى طبقا لما يشير إليه البروفسور جونثالو
بورأس .^(٤٨)

أشرنا قبل ذلك إلى وجود صلات بين المناطق الجغرافية المختلفة فيما يتعلق بالفن المدجن ، فعلى سبيل المثال هناك البوائك التي لم تأخذ وضعاً محورياً (كما شهدناه في مذبح كنيسة جوادالوبي) ، وهي نمطية بدأت رسمياً خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر في كنيسة سان بدرو دي الكاثارين ، كما أن وظيفة الفراغات (علينا أن نتذكر كنيسة ذات بلاطة واحدة سقفاً خشبياً ولها مذبح) تعود بنا إلى الطروحات القشتالية الليونية في هذا المقام . ولا ننسى أننا أمام منشآت أشرف عليها كل من الملك ألفونسو الحادي عشر ، والملك بدرو الأول ، أي أنهما الملكان اللذان أنشأ دير تورديسياس ودير استوديو Astudillo كنماذج رئيسية خلال القرن الرابع عشر . ومن جهة أخرى فهذا لا يعني أنه لا يوجد فن مدجن له ملامحه الخاصة في إقليم إكستريمادورا من خلال القلة الباقية من الآثار التي ترجع إلى الفترة الأولى لدير جوادالوبي ، فقد كانت له تكويناته ذات الأساس القوي القائم على الفن الموحد في الإقليم . غير أننا في الختام نرى أن هناك سمات شكلية وأخرى متعلقة بالفراغات التي توجد بين مراكز الفن المدجن في شبة جزيرة أيبيريا ، والتي تتواءم وتتداخل مع العمارة المحلية في كل منطقة ، وتساعدنا بذلك في دراسة الفن المدجن بشكل إجمالي من خلال السمات التي أشرنا إليها ، وليس كمراكز منعزلة عن بعضها بدأت مراحل تطورها من الميراث الإسلامي ، أو من النماذج الرومانية في الشمال .

أما المرحلة الثانية في دير جوادالوبي (من الناحية الإنشائية) فقد امتدت حتى السنوات الأولى للقرن الخامس عشر ، بعد أن بدأت مع حكم الملك خوان الأول (١٣٨٩م) ، حيث تم تحويل المكان إلى دير تشرف عليه جماعة خيرونيمو ، وكان أول رئيس له هو الأب يانيث Padre Yanez . كما أن تهيئة العمارة القائمة لتتناسب مع الاحتياجات الجديدة تمت - في بداية الأمر - من خلال بناء مقر إقامة " لويس ميلاجروس Los Milagros أو المدجن خلال الفترة من ١٣٨٩م حتى ١٤٠٥م . وتصفه لنا بيلا موجيرون على النحو التالي : " إنه عمل مزيج من أعمال الفن المدجن في أزهي وأنقى صورته ، حيث يبدو بمثابة صحن لقصر إسلامي لألوانه البديعة ، وناقوراته ، والممرات المتقاطعة ، والمبنى المكعب في الوسط الذي يبدو على شكل قبة إسلامية ، بالإضافة إلى العناصر التشكيلية الأخرى . ويتكون المبنى من مساحة مستطيلة مع وجود صفيين من

البوائك في كل جانب ، وتضاعف عدد العقود في الطابق العلوى بالمقارنة بالدور السفلى . أما الدهاليز فهي مكونة من عقود منفوخة ، وقد خرجت البرازع بشكل ملحوظ بالمقارنة بالقوصرة Cimacio ، وهنا نجد أنها تسير على الطرائق الموحدة رغم أننا نجد في الجناح الشرقي بعض العقود ذات شكل الحدوية البسيطة ، وربما كان السبب هو أن بداية البناء في هذه النقطة . ويحيط بالعقود طنف ، وهي عقود تقوم على أكتاف مربعة مشطوفة الحواف . أما الممرات فلها السقف المستوى (الفرخ) alfarjes المدجن والمزخرف بألوان تعكس لنا أشكالاً نباتية ، وأبنية مثل الحصون ، وحيوانات مثل السباع ، وشعارات ملكية ^(٤٩) .

أما وسط الصحن فهو مشغول بالسقيفة (الكشك) التي شيدها خوان دي إشبيلية عام ١٤٠٥م ، وكان بها نافورة اختفت خلال القرن الثامن عشر . وهذه السقيفة تجمع بين الأسلوب القوطي فيما يتعلق بالبوائك والبنية وبين العناصر الزخرفية المدجنة ، مثل الجص الذي يظهر في شكل تشبيكات هندسية في بنىقات العقود ، وكذلك تقاطع العقود المشيدة من الأجر aplantillado عند الحراشف التي تتكون من خلال المثمنات العليا ، وبصفة خاصة في استخدام العناصر السيراميكية التي تتناقض في لمعانها مع اللون الأبيض السائد على باقى جدران مقر الإقامة ^(٥٠) .

وعلى ذلك فالمبنى يستجيب لوظائف التعايش التي كانت عليها جماعة القديس خيرونيمو حيث بنيت الحجرات الضرورية ، إلا أنه يتضمن عناصر إسلامية مثل حديقة " الفربوس " Paraiso ذات الأصول المشرقية ، والقائمة في الإنشاءات الأندلسية ابتداءً من تلك الحديقة التي أنشئت أمام " الصالوق الغربى " بمدينة الزهراء ^(٥١) ، وعروجاً على تلك التي في مونتى أجودو Montegudo (مرسية) ، وانتهاءً بيهو السباع في قصر الحمراء بغرناطة . ودون نسيان لبعض المنشآت المسيحية المشابهة والتي أشرف عليها دير جوادالوبي مثل مقر الإقامة المسمى Vergel في دير تورديسياس ^(٥٢) .

وبهذا العمل تنتهى المرحلة التي أطلقت عليها بيلار موجويون " المرحلة الأولى للفن المدجن لدير جوادالوبي " ، حيث توجد فيه مجموعة من العناصر الشديدة التأثير في الإنشاءات التي تمت في إقليم إكستريمادورا " والتي استمرت حتى النصف الأول

للقرن السادس عشر وهي الأكتاف المشطوفة ، والطنف ، والأجر *apantillado* أو الزخرفة على أساس المادة الجصية ^(٥٣) .

٢- ٩ : ملامح النموذج الدينى الأندلسي :

ربما كانت كنيسة سان خوليان النموذج الأول ضمن الطراز الذى تحدثنا عنه بالنسبة لإشبيلية خلال القرن الثالث عشر ، وهي كنيسة ربما يرجع تاريخ إنشائها إلى النصف الأول للقرن الرابع عشر . ويتكون الفراغ الداخلى فى مقصورة للكهنة متعددة الأضلاع وثلاث بلاطات بها أربعة تربيعات (قطاعات) ، تقوم على أكتاف صليبية ، وعقود مدبية ، وأسقف من هياكل خشبية ^(٥٤) . وهذا التوزيع الخاص بالمسطحات نجده فى كنيسة سان بيثنتى التى أنشئت خلال ذلك القرن رغم امتداد أعمال البناء خلال القرن الخامس عشر . ورغم التعديلات التى أدخلت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ^(٥٥) .

وتعتبر كنيسة سانتا كاتالينا مثالاً واضحاً على النموذج الإشبيلي ، وهي ترجع إلى بدايات القرن الرابع عشر ؛ إذ نجدها مكونة من ثلاث بلاطات عليها سقف خشبي ولها صدر تم إنجازه من خلال منطقة تقاطع ، ورغم ما أدخل من ترميمات على الهياكل الخشبية ^(٥٦) فإن النموذج البنيوي والخاص بالمسطح كان محددًا سلفاً .

أما خارج الكنيسة فيمكن أن نشهد أطلال مذبح قديم ، ربما كان جزءاً من كنيسة أولى ذات سمات مدججة أيضاً . أما البرج فإن أساساته مكونة من كتل حجرية مرصوفة (أدبة وشناوى) . وهنا يمكننا القول بأنه كان جزءاً من مسجد حيث تم تشييد الكنيسة . أما باقى البرج فقد جرت عليه يد الترميم بقوة ، ولازال يحتفظ بالفتحات ذات العقود المنفوخة فى منطقة الأجراس ، وبعض الفتحات ذات العقود الصماء متعددة الفصوص ، وذات الطنف والجدران الساترة التى ربما زخرفت بمعينات فى الأصل . ومن بين الواجهات الهامة نرى الرئيسية على أنها الأهم ، فهى فى المقدمة وتغطيها الواجهة القوطية الحالية التى تم جلبها من كنيسة سانتا لوثيا ، ثم وضعت فى

هذا المكان عام ١٩٢٩ م . كانت الواجهة مشيدة من الحجر ، وبها عقود متعددة الفصوص متقاطعة وطف ، ويشاهد هذا بشكل جزئى عند منطقة الدهليز Zaguan .

وتحتفظ كنيسة سان خيل S. Gil التى أنشئت فى القرن السابق بالمزيد من الأطلال ، ومع هذا فإن المخطط تحددت ملامحه خلال القرن الرابع عشر ؛ إذ نجد أن مقصورة الكهنة والتريبعة (القطاع) الأولى جزء من المشروع الأسمى ، الذى ربما كان مكونا من بلاطة واحدة وصدر مختلف . وخلال القرن الرابع عشر تم إدخال توسعة على المخطط ، بحيث أصبح مكونا من ثلاث بلاطات تفصلها عن بعضها أكتاف ولها أسقف خشبية مقبية ، تساعدنا على إدراك الخطوط الأصلية للمبنى رغم ما أدخل عليه من الترميمات .

وأحيانا ما تحول التعديلات التى أدخلت على العديد من هذه المباني دون تحديد واضح للمخطط ، وهذا ما نراه فى كنيسة سان أيسيدورو S. Isidoro ، حيث نجد أن كلاً من منطقة التقاطع Crucero ومقصورة الكهنة ترجعان إلى نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر ، ولم يتبق من المبنى الذى يعود إلى القرن الرابع عشر إلا نظام البلاطات الثلاث نوات السقف المكون من هياكل خشبية مزخرفة بتشبيكة من ثمانية أطراف فى البلاطة الوسطى ، وسقف معلق فى البلاطتين الجانبيتين . وتفصل بين البلاطات عقود نصف أسطوانية ذات الانحناء المرتفع Peraltados ، تقوم على أكتاف مربعة ^(٥٧) . ومن المهم الإشارة إلى الواجهة التى فى مدخل المبنى والمشيدة بالكتل الحجرية ، وهى عبارة عن عقد مدبب وطف رغم أنه كان فى الأصل عقداً حدياً ^(٥٨) .

ولقد انتشر هذا النموذج فى كافة أنحاء إقليم الأندلس آنذاك ، وهنا نشير إلى كنيسة سانتا ماريا التابعة لـ O فى سان لوكار دى باراميدا Sanlucar de Barrameda ، وهى التى أسستها السيدة إيزابيل دى لاثيردا I. De la Cerda ^(٥٩) ، حيث تمت الإفادة - من جديد - من برج كان جزءاً من قصر إسلامى ، وأجريت عليه التعديلات اللازمة ليكون برج أجراس . كما نذكر كنيسة سان أنطونيو أباد فى أوبيخو Obejo (قرطبة) ، وكنيسة سان بابلو ديأثناالكاثار Aznalcazar (إشبيلية) ^(٦٠) ، والقديسة ماريا دى لاموتا M. de la Mota فى مارتشينا Marchena (إشبيلية) .

وتعتبر كنيسة سانتا ماريا دي كاستيو دي لبريخا S. M. del Castillo de Lebrija (إشبيلية) حالة فريدة . فقد شيدت خلال الربع الثالث للقرن الرابع عشر^(١١) ، وتتكون من ثلاث بلاطات بينها عقود حدوية مدببة ، ويحيط بها طنف وتقوم على أكتاف مشطوفة . أما أسقف البلاطات فقد جرى عليها ترميم كبير وهي عبارة عن هياكل خشبية (المسند والرباط في الوسطى ، والسقف المعلق في البلاطات الجانبية) . أما بالنسبة للمصليات الثلاثة القائمة في صدر الكنيسة نبرز اليمنى ، فهي على شكل قبة مشطوفة تقوم على مناطق انتقال Trompa ومزخرفة بالتشبيكات .

٣ - ١٠ : إشبيلية وزلزال عام ١٣٥٦ م : -

تولى الملك بدرو الأول والأسقف السيد / نونيو nuno المكلف بتحصيل عوائد الكنائس عام ١٣٥٦م رأب الصدوع التي أحدثها الزلزال في المباني المختلفة . وتشير الوثائق إلى اهتمام الملك بالكنائس ، وخاصة كنيسة سان ميغل (التي تهدمت) ، وكنيسة Ominium Sanctorum ، وكنيسة سان رومان ، وكنيسة سانتا مارينا . ونذكر في هذا المقام تنوع الأضرار الناجمة . ففي الوقت الذي بقي فيه مبنى كنيسة سانتا مارينا على حاله منذ نهاية القرن الثالث عشر ، فإن كنيسة Ominium Sanctorum لم يتبق منها إلا الواجهة التي في المدخل^(١٢) .

ولقد أنشئت هذه الكنيسة الأخيرة خلال القرن السابق ، وحظيت بإسهام مادي ضخم من ملك البرتغال السيد / ديونيس Dionis ، ثم أخذت صورتها النهائية بعد الزلزال . وتتميز بصدورها العميق ذي الأضلاع المتعددة ، والأسقف على شكل مناطق تقاطع . أما بلاطاتها الثلاث فهي تتكون من خمس تربيعات تقوم على أكتاف وعقود مدببة . وتسير هياكل السقف الخشبية رغم حداتها على الطراز القديم السائد في كل من البلاطة الرئيسية (المسند والرباط) ، والبلاطات الجانبية (المعلق) .

ويتكرر نفس النظام السابق (ولكن بتريبعة أقل ، وكذلك الصدر على شكل مستطيل) في كنيسة سان رومان ، والتي لم يتبق منها إلا الواجهة المرتبطة بمرحلة التأسيس .

وبالنسبة للكنيسة Ominium Sanctorum نبرز البرج الواقع في الركن الشمالي الغربي . وهو برج مربع الشكل ومشيد من الحجر . لكنه مختلط النمط إذ إن الجزء السفلي : يشغله مصلى . الأمر الذي أدى إلى ضرورة إقامة سلم حلزوني في الجهة الشرقية . أما الطابق الثاني : فالسلم يلتف حول كتف مثنى . وما يهمنا من هذا الجزء هو الزخرفة الخارجية التي تساعد على وجود عقود نصف أسطوانية ، وفوقها عقود متعددة الخطوط ذات طنف وزخرفة من التوريقات في البنيقات . وفوق الفتحات القائمة في الطابق الثاني نجد لوحات مستطيلة بها جدران ساترة ، عليها معينات وزخارف نباتية . وترتبط هذه التصاميم الزخرفية بالخيرالدا في إشبيلية . ولا يجب أن ننسى أن المئذنة الموحدية قد أصبحت برج الكاتدرائية . الأمر الذي يجعلها ذات سمعة ذائعة ، ويساعد على أن نُقَدَّ في أعمال صغرى . أما النهاية فهي عبارة عن قمة هرمية Chapitel وزليج ، وهذا إسهام يرجع إلى القرن الثامن عشر .

ورغم أنه لا توجد وثائق رسمية حول التمويل الملكي لكنيسة سان أندرس فإنها تكرر نفس النماذج السابقة ، حيث يوجد بها مقصورة عميقة وثلاث بلاطات بينها عقود مدببة ، ومكونة من أربع تربيعات وأسقف خشبية .

ويحدث نفس الوضع في كنيسة سان بدرو رغم العديد من الترميمات التي جرت لها ، ومع هذا يمكن الإشارة إلى تصميم الفتحات الخارجية ذات العقود المفصصة وعقود الحدوية ، وهي فتحات تقوم بوظيفة إضاءة البلاطة الرئيسية حيث إنها الأكثر ارتفاعا بالمقارنة بالجانبية ، كما يتضمن البرج طابقين من الفتحات ذات العقود المفصصة ، كما أن ثنائية ألوان الحجر تذكرنا بالعمارة الإسلامية القرطبية . أما الجزء المخصص للأجراس فهو يرجع إلى القرن السادس عشر .

وتعتبر كنيسة سان ماركوس واحدة من الأمثال التي تتسم بالبساطة الشديدة والتعبير عن النموذج الذي نتحدث عنه . فلقد أنشئت خلال النصف الثاني للقرن الرابع عشر ، ولها ثلاث بلاطات ومذبح متعدد الأضلاع ، وأسقف خشبية طبقا للنظام المعهود . إلا أن الشيء الهام في هذا البناء هو أن العقود الفاصلة بين البلاطات منفوخة وبها طنف . الأمر الذي حدا بالكثير من المؤلفين على التفكير - خطأ - بأنها كانت مسجدا

فى الأصل . وهنا أكرء أنه لا فجب أن تنسى أن هذا النمط من العقود موجود فى المسجد الجامع الموحى فى المىنة ، وقد تحول أنذاك إلى كاترانية أصبحت مثالا فحتذى .

والشكل الخارجى للكنيسة المذكورة فقدم لنا تصمفم الواجهات الإشبيلية خلال ذلك القرن . وتقع الواجهات الرئسية فى الحائط الجمالونى المطل على المقدمة ، وهى عبارة عن انعكاس للبنىة البازليكية الداخلية ، وتمثل أقصى ارتفاع لكنيسة وفى طرفها بروز (نتوء) pinó فى الوسط . وتضم الواجهة المذكورة ملامح التصامفم القوطية للعقود المنفوخة abocinado المشيدة من الكتل الحجرية ، فضاف إليها بوائك صماء أو Puntas de diamantes أو baquetones ، حسب السمات الخاصة بكل كنيسة . أما بالنسبة لكنيسة سان ماركوس فنجد إفريزا هاما من العقود المتعددة الفصوص التى تتشابه مكونة معينات .

ويعتبر البرج نموذجيا ،فهو عبارة عن مساحة عريضة ومشيد بالآجر وبه فى الداخل الذكر ، أما فتحاته الخارجية فهى تتراكب على مستويات مختلفة ، وبها عقود متعددة الفصوص بين نوافذ بها أعمدة فى الوسط وزخارف من ورق الأكانتوس (شوكة اليهود) Lambrequin وطنف تساعد على وضع التوريفات فى البنيقات. ويحيط بذلك كله إفريز به معينات.

وقد حافظت كنيسة سان استبان على نفس النموذج ، ورغم عمليات الترمفم احتفظت بهفكل السقف الخاص بالبلاطة الوسطى ، حيث نجد فى المصد almizate تربيعات بها زخارف لتشبيكات من عشرة أطراف ومجموعة من المقربصات . أما الواجهة الأمامية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر والقوطية الطراز والمنشأة باستخدام الحجر ، ففبرز إفريز المعينات المصمم على أساس العقود المتعددة الفصوص ذات الأطراف النباتية . وهذا فذكرنا بما هو قائم فى واجهة كنيسة سان ماركوس ولو أنه أكثر ثراء .

أما خارج المىنة (إشبيلية) ففجدر أن نذكر لأكولفخفال سانتا مارفا دى لوس ربالس ألكاثارس دى أوبفدا S. M. de los Alcazares de ubeda (جيان) ، والسبب هو أنه بعد المعركة التى دارت عام ١٢٦٨م (٧٧٠ هـ) ، وأسفرت عن قفام القوات

الناصرية ، التي كانت تساند الملك بدرو الأول في حربه ضد الملك إنريكي الثاني ، بتدميرها ثم إعادة بنائها على يد معلمين إشبيليين أسلمهم ملك تراسيثمارا لهذا الغرض ، وبذلك تم تطبيق النموذج الخاص بالمسطحات الإشبيلية ، وبعد ذلك تم السير على نهجه في المناطق المجاورة ، مثلما هو الحال في كنيسة كانينا Canena حيث قام السيد / فرانشيسكو دي لوس كويوس سكرتير الإمبراطور كارلوس الخامس بتمويل عملية البناء (١٣) .

٣- ١١ : جبال أراثينا Aracena (أويلبا) - ولبة : -

يجب أن نخصص بندا مستقلا لتحليل مجموعة من الأعمال توجد في أقصى غرب إقليم الأندلس ، أى بالقرب من سلسلة جبال أراثينا (أويلبا) . وتتسم هذه المنشآت بتأخرها بعض الشيء في الأخذ بالسماوات الجمالية للعصر ، وبأنها على صلة واضحة بالطروحات المعمارية الطليطلية ، والقشتالية ، والليونية . كما أن غزو هذه المناطق كان مرتبطا - في المقام الأول - بالزحف الذي قامت به المملكة البرتغالية نحو الجنوب وما قامت به الجماعات الحربية ، وخاصة جماعة سانتياجو التي كان لها دور يتجاوز حدود الوطن ، كما يرتبط الغزو أيضا - في المقام الثاني - بموقعة العقاب والزحف الذي قام به كل من الملك فرناندو الثالث والملك ألفونسو العاشر . أضف إلى ذلك أن هذه المنطقة لن تنتقل بشكل نهائى إلى تاجه القشتالى إلا بعد توقيع عدة اتفاقيات ، أولاها : بين الملك سانشو الثاني ملك البرتغال وبين فرناندو الثالث ، ويمقتضى هذه الاتفاقية يتنازل الملك البرتغالى عن الأراضى الواقعة شرق نهر وادى آنه Guadiana ، أما ثانيها : فنجد أنه فى عام ١٢٦٧م يتنازل الملك ألفونسو العاشر عن حقوقه فى منطقة الغرب Algarve البرتغالية ، ويوقع اتفاقا نهائيا بذلك عام ١٢٩٧م مع الملك ديونيس Dionis (١٤) .

وعندما تحدثنا فى الفصول السابقة عن مجموعة العناصر البنيوية التى طرحها ألفونسو خمينث A. Gimenez لفهم المباني الأولى التى أقيمت جنوب إقليم الأندلس بعد الغزو ، أشرنا إلى تيار شعبى لم يعد له - لسوء الحظ - وجود فى أغلب أراضى هذه المنطقة ، اللهم إلا بعض النماذج الهامة فى جبال أراثينا Sierra de Aracena . الأمر الذى بررنا به أفراد بند خاص بها . (١٥) .

إننا نعتقد أنه رغم أن جزءا هاما من تلك الإنشاءات بدأ خلال القرن الثالث عشر ، إلا أن الشكل النهائي تحددت ملامحه خلال القرن الرابع عشر ، ومع هذا أيضا استمرت يد التدخل في بعض الأحيان لدرجة تغير معها النموذج الأولي ، وهذا ما نراه في كنيسة سان بدرو دي أورتيشى S. P. de Aroche ، حيث يلاحظ أن الجزء الأسفل من المذبح وكذا الحائط الشمالى يرجعان إلى الفترة بين عام ١٢٧٠م و ١٢٠٠م ، حيث يلاحظ عليهما تأثيرات عمارة الأجر في المنطقة التابعة لسلمنقة Salamanca ، أما الجزء العلوى للمذبح وكذلك القبة فهما يرجعان إلى القرن الرابع عشر ، واكتتملا كمشروع خلال القرن الخامس عشر أى بإضافة باقى الكنيسة المكونة من ثلاث بلاطات ^(٦٦) .

وفيما يتعلق بنموذج المخططات التى سوف يكون لها الانتشار الواسع فى المنطقة فهو النموذج الإشبيلى فى الأساس الذى يتكون من صدر قوطى (مربع أو مستطيل) ، وثلاث بلاطات تقوم على عقود مدببة وهيكل خشبى - " المسند والرباط " - فى البلاطة الوسطى ومعلق فى البلاطتين الجانبيتين ، وربما كانت كنيسة لاجوا إلينا دى كالا Ma de Cala هى أبرز مثال على ذلك ؛ إذ بها مقصورة كهنة مربعة ومسقوفة بقبة مثمثة تقوم على منطقة انتقال Trompa ^(٦٧) .

والأمر البديل لما سبق هو العقود الحاجبة (المستعرضة) ، والتى يمكن أن نراها فى بلاطة واحدة أو ثلاث بلاطات ، وهذا النموذج " يكاد يكون قاصرا على سلسلة جبال مورينا Sierra Morena ، رغم إمكانية العثور على نماذج متفرقة فى المناطق الجنوبية مثل كنيسة سانتا ماريا دى إستيبا S. M. de Estepa ، وكنيسة بيرا كروث Vera Cruz فى قورية دل ريو Coria ، وكنيسة القديس ماتيو دى طريف S. Mateo de Tarifa ، وفى سان أمبروسيو دى بيخر دى لا فرونتيرا S. Ambrosio de Véjer de la Frontera .

وتظهر هذه العناصر فى جبال قرطبة بعد عملية الاسترداد مباشرة Reconquista ، كما أن النموذج ظل بلا تغيير كبير حتى القرن السادس عشر . ومع بداية ذلك القرن تنتقل إلى المملكة الغرناطية حيث تأخذ المزيد من الثراء من خلال إسهامات عصر النهضة ^(٦٨) ، وبالنسبة للوضع فى قرطبة يمكننا أن نذكر بعض الكنائس وهى : كنيسة سان أنطون ، وكنيسة سان سباستيان فى بيلاكاثار Belacazar ، وكنيسة Nuestra Senora del Castillo فى بلميث Bélmez .

وهناك كنيسة " عذراء كالا V. de Cala التي تعتبر نموذجا مبسطا " إذ تتألف من بلاطة واحدة مقسمة إلى أربع تربيعات ، وفيها ستة أكتاف تحمل ثلاثة عقود مدببة قوية ، أما قوس النصر فهو شبه مستدير ، والمصلى الكبير مربع الشكل وفوقه قبة ثمانية ذات مناطق انتقال . أما البلاطة ففوقها سقف خشبي جمالوني يقوم على العقود " (٦٩).

أما كل من الكنيسة الكائنة في دير سانتا كاتالينا دي أراثينا S. C. de Aracena (٧٠) القرن الرابع عشر ، وكنيسة Nuestra Señora de la Consalcion في بلدة إينوخاليس Hinojales (٧١) فهي مكونة من ثلاث بلاطات وعقود مستعرضة ، هذا بالإضافة إلى كنائس أخرى ليست في حالة جيدة والتي نذكر منها : Nuestra Señora del Prado de Zufre ، وكنيسة Cristo del Rosario de H. ، وكنيسة عذراء أمبارو La V. del Amparo في Cumbres Mayores ، وكنيسة سان سباستيان ، وسيدة الرحمة Pie- dad في قرطاجنة Cortegana . وهذه الكنائس جميعها ترتبط ببعض الكنائس في أكستريماورا وهي : Nuestra Señora del Solar en Torrequemada ، وسان ميغل أركا نخل في بالد كابا بيروس ، وكنيسة الروح القدس في كاثيرس . وتؤكد الصلات الفنية الدور الذي لعبته الجماعات الحربية في هذه المنطقة .

٣- ١٢ : المصليات الجنائزية الأندلسية (الأضرحة) :-

لقد أدى تغفل طبقة النبلاء في إقليم الأندلس بعد تولى ملوك تراستمارا مقاليد تاجه في قشتالة ، وكذلك تولى بعض من علية القوم شئون المجالس البلدية ، إلى تهينة المناخ لإقامة منشآت محدودة ذات صبغة دينية وجنائزية ملحقه بمبانٍ سابقة الأمر الذي كان بمثابة التعبير العلني عن قوة الأسرة وتفردا اجتماعيا ، كما أن هذه الأسر التي يمكن أن تقوم بتلك الأعمال قامت في الوقت ذاته بصيانة الكنائس مثلما هو الحال مع آل جوثمان* Guzman (١٢٠١م) بحيث أسسوا كنيسة سان أيسيدرو دل كامبو ، وآل لوس بونثي دي ليون Ponce (١٢٤٧م) الذين أسسوا سان أغسطين ، أو آل ريبيرا Ribera (١٤١١م) بتأسيس كنيسة سانتا ماريا دي لاس كويباس .

ومما لا شك فيه أن " المصلى الملكي " في المسجد الجامع بقرطبة كان بمثابة مثال سارت على هداه الطبقة الأرستقراطية في قرطبة ، وذلك بإنشاء مصليات ملحقه

بالكنائس المشيدة بالفعل أو شغل أحد الفراغات الموجودة داخل الكاتدرائية ، وهذه النماذج الأخيرة أخذت في التجدد والزوال على طول تاريخ الأثر . ورغم قلة الآثار المتبقية منها يمكننا الإشارة إلى الواجهة المدججة الخاصة بمصلى سان بدرو مارتير ، وهو يحمل اسما آخر: مارتين فرنانديث دى قرطبة. فلقد أعيد بناؤه عام ١٣٩٩م باستخدام الجص ذى التوريقات ، والطنف مع المعينات ، وشعارات الأسرة^(٧٣) .

وينسب المصلى الملكى الكائن فى المسجد إلى ألفونسو العاشر ، ورغم هذا فإن الوثائق التى اطلعت عليها ماريا دى لوس أنخلس خور دانو تؤكد أنه لا توجد أية تواريخ سابقة على عام ١٣١٢م ، أى عندما قامت الملكة السيدة / كونستانثا Con- stanza زوجة الملك فرناندو الرابع بإهداء المصلى وتعيين الكهنة والخدم له ، وفى عام ١٣٧٨م تولى الملك إنريكي الثانى نقل رفات الملك ألفونس الحادى عشر إلى المصلى ، كما يوجد نقش كتابى على الوزرة به بعض الأخطاء كما هو معتاد حيث يقول : " هذا هو أعظم الملوك السيد إنريكي الذى تشرف بكونه إلى جوار رفات والده . وقد أمر ببنائه وانتهى العمل فيه عام ١٤٠٩م " ^(٧٤) . وهنا لا يخالjna الشك فى شخص الراعى للبناء ، وبالتالى نباعد نسبة المصلى للملك ألفونسو العاشر سواء كان ذلك فى النشرات السياحية أو الكتب والمؤلفات العلمية .

وساعدت المساحة المربعة للمصلى على أن نرى فى سقفه العقود المتوازية ، وهى عقود مشرشرة ولا تتقاطع فى المركز ، وهى شبيهة بما هو فى مصلى بياثوسا Villaviciosa ، والذي كان فى الأصل بداية بلاطة المحراب فى الجزء الذى أدخله الحكم الثانى لتوسعة المسجد القرطبى ، وتنتهى الجدران بصفوف من المقربصات التى يحيط بالعناصر الزخرفية . وتعلو الجدران الكثير من الزخارف الثرية سواء فى الموضوعات أو التقنيات ، أما الوزرات فهى مكسوة بأشكال هندسية وتعلوها طبقة جص عليها زخارف نباتية فى الخلف ، توجد فوقها وحدات زخرفية مثل : التروس ، والشعارات الملكية ، والنقوش الكتابية العربية ، والمقربصات ، والمعينات ، والعقود المتقاطعة ، ولا نعدم أيضا العقود المشرشرة وذات المقربصات التى تقوم بدور الربط بين الفراغات .

وقد كان في قرطبة نماذج سابقة لهذا النوع من المصليات المتأثرة بوضوح بالنماذج الإسلامية ، ونرى ذلك متمثلاً في دير سان بابلو الذي تحدثنا عنه سابقاً ، والذي ربما كان مرتبطاً بالإنشاءات الموحدية السابقة . إلا أن السلسلة تكتمل من خلال مصليات أخرى في نفس كنيسة سان بابلو ، مثل مصلى منديث دي سوتو مايور M. de Sotomayor (نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن التالي) ، ومصلى السيدة إينس مارتنيث دي بونتيدرا I. M. de Pontevedra (الذي تأسس عام ١٤٠٥م) .

ورغم هذه الأمثلة فإن النموذج لم يكن حكراً على الفن المدجن ، بل شهدنا بعض المصليات الجنائزية الأخرى ذات السمات القوطية ، والملحقة بالكنائس القرطبية التي ترجع إلى ذلك العصر^(٧٤).

أما في إشبيلية فقد قام رفائيل سانشيث ساوس R. Sanchez Saus بدراسة سبع وسبعين مبنى أقيمت كلها خلال العصر الوسيط المتأخر ، كما أن النصف الثاني للقرن الرابع عشر والنصف الأول للقرن الخامس عشر شهدا أعلى نسبة منها ؛ وذلك لتوافقها مع عملية استقرار طبقة النبلاء القوية منها والضعيفة . ثم أخذ العدد يتضاعف كلما اقتربنا من القرن السادس عشر ؛ نظراً لوجود مصليات جنائزية تابعة للأسرة ، وبالتالي حال الأمر بون إقامة مصليات جديدة أمام الشهرة الذائعة للقديمة^(٧٥) .

واليوم نجد أن أغلب هذه المصليات فقدت - في أغلب الأحوال - صلتها التاريخية بمن أسسوها ، وأصبحت مجهولة النسب ، واستخدمت لإقامة الشعائر الدينية أو تولت الجماعات والطوائف الدينية استخدامها في العصر الحديث ، وبالتالي ارتبطت بالاستخدامات الجديدة .

ومن بين الأمثلة التي يمكن سوقها ذلك المصلى القائم في كنيسة سانتا كاتالينا نو الشكل المدنى من الخارج ، والمسمى مصلى Hermandad de la Exaltacion ، وهو مصلى نوقبة من السواتر القائمة على مناطق انتقال ، ونوزخرفة التشبيكات التي تضم عناصر من السيراميك المزجج . ويوجد في كنيسة سان أندرس مصليان مدجنان في البلاطة اليمنى ، فوق كل واحد منها قبة شبه مستديرة تقوم على مناطق انتقال Trompa ، ومزخرف من الخارج بشرفات .

ويوجد في كنيسة سان بدرو واحد من المصليات الهامة من حيث المنظور المعماري ، ويطلق عليه مصلى ساجراريو **Sagrario** ، ويقول ألفريدو موراليس بأن تاريخ إنشائه يرجع إلى عام ١٣٧٩م اعتمادا على نقش كتابي غير موجود الآن ^(٧٦) . يتكون المصلى من مساحة مربعة وله قبة مئمنة على مناطق انتقال ، وزخرفة تشبيكات من ثمانية منافذ منفذة باستخدام الحجر المقطوع وبعض قطع السيراميك . أما الأبواب والزليج الموجود بداخلها فهي كلها حديثة ، ومنقول فيها بعض الموضوعات الزخرفية التي في القصر **Alcázar** ^(٧٧) .

ويعتبر المصلى الجنائزي المسمى "إخوة لاكينتا أنجوستيا **H. de la Quinta An-gustia** الذي أسس عام ١٥٤٠م من أحد المشروعات شديدة التعقيد . وهو المبنى الوحيد الباقي من دار للعبادة ترجع إلى العصور الوسطى وتسمى "سان بابلو الربال" ؛ إذ كانت كنيسة تابعة لدير لجماعة الدومنيكان الذي تم هدمه لإقامة المبنى الجديد عام ١٦٩١م (وهو اليوم كنيسة سانتا ماريا ماجدا لينا) . يتكون المصلى من مسطح مستطيل وله ثلاث تربيعات ، فوق كل واحدة منها قبة لها مناطق انتقال ومزخرفة بالتشبيكات ، ولا زالت هناك بقايا لونية في القبة الوسطى . ويرجع تاريخه إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر ^(٧٨) . ويبدو أننا أمام ثلاثة مصليات مستقلة ومتصلة بالكنيسة الأصلية . وهناك نقوش كتابية - تؤكد الطابع الجنائزي - موجودة في التريفة الأولى تشير إلى السيد ديجو جونثالث دي ميدينا ^(٧٩) .

وتوجد مصليات أخرى هامة مثل مصلى "إخوة الكلمات السابعة **H. de Las Siete Palabras** في كنيسة سان بيثنتي ، حيث يرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر وله قبة مئمنة تقوم على مناطق انتقال. كما يوجد في كنيسة سان استبان مصلى يقوم بوظيفة " الأسرار المقدسة " **Sacramenta** . وقد أدخلت تجديدات على المصلى المذكور خلال القرن السابع عشر كما كان مصلى جنازيا . ويلاحظ أيضا أن المصلى الموجود في صدر البلاطة اليسرى بكنيسة سان خوليان مزخرف بالجص الذي يرجع إلى عام ١٣٨٠م و ١٤٠٧م ^(٨٠) .

وفي نهاية هذه الجولة نشير إلى أن كنيسة سان أيسيدرو تضم مصليات جانبية لكل واحد منها سماته الجمالية والعصر الذي ينسب إليه ، وما يهمننا في هذا المقام هو

المصلى الكائن إلى جوار المدخل الشمالى ؛ حيث فيه قبة لها حوائط ساترة وتقوم على مناطق انتقال ، كما أن المصلى الواقع فى الجانب الجنوبى له قبة بها تشبيكات معقدة .

٣-١٣ :جمالية الفن المدجن فى البلاط القشتالى : من عصر ألفونسو الحادى عشر حتى عصر بدرو الأول : - ● المنشآت الملكية فى عصر ألفونسو الحادى عشر : -

ربما أسفرت معركة سالادو Salado (التي جرت عام ١٣٤٠م (٧٤١ هـ) وأدت إلى القضاء على تهديدات بنى مرين للأراضى الواقعة جنوب مملكة إشبيلية) عن إثارة اهتمام الملك بقضايا سياسية من الدرجة الثانية مثل العمارة ، وهى اللحظة التاريخية التى تم فيها تحديث صحن الجص Yeso ، والذي ربما كان متصلا بشكل ما بصحن (التقاطع) Crucero وغرفة القائد (الرئيس) Maestre خلال عصر ألفونسو العاشر ، وبذلك كان يشكل جزءا من مقر الإقامة الخاص .

وهذا الصحن الذى أصبح مركزاً لمنشآت أرستقراطية موحدية ، طرأ عليه تعديل ، تمثل فى إقامة القبة التى أطلق عليها فيما بعد صالة العدل ، ولها أبواب تفتح على الداخل مما يهى صلتها بالعمارة الموجودة سلفا من خلال قناة مياه متصلة بإحدى النوافير ذات الفوهة Surtidor تصب فى البركة الرئيسية فى الصحن ، ويتكون المبنى من مساحة مربعة لها ثلاثة صفوف من العقود الجصية فى كل جانب ، وإفريز مطموسة ، وتشبيكات على عقود متقاطعة تضم شعارات (من بينها شعار جماعة لاباندا) ، وفوق كل ذى هيكل خشبى مئمن به كتل خشبية معمرية ، ونو تشبيكات فى المثلثات الكروية والمصد ، وحيث يوجد فى وسط هذا الأخير مجموعة من المقرصات .

تتسم الزخارف الجصية بثراء الموضوعات التى تبدأ من التشبيكة وتنتهى بالتوريقات ، مروراً بالشعارات والنقوش الكتابية العربية التى ترتبط بنقوش أخرى فى قصر الملك بدرو ، وهذا الأمر قد حدا ببعض الباحثين إلى نسبة المبنى إلى عصر الملك بدرو الأول^(٨١) . وحقيقة الأمر هو أن النقوش الكتابية الممتدة على طول الإفريز العلوى

لحد راعى البناء تقول : " الشكر والعرفان لهذا السيد النبيل صاحب الدار التى ليس لها مثيل " ، أى أنه لم يتم تحديد اسم من تولى الأمر بالبناء . وهنا نعرب عن اعتقادنا - مؤقتا - بأنه طالما لا تتوافر لدينا المزيد من المعلومات غير تلك الرسمية فلا بد من نسبة المكان إلى الملك ألفونسو الحادى عشر ، واعتقاداً منا بعدم وجود استمرارية بين أعمال ذلك الملك وما قام به الملك السيد بدرو ، وأن هذا المبنى قد شغله الملك الثانى نظراً لتأخر الانتهاء من أعمال البناء فى قصره .

كما تدخلت يد الملك ألفونسو الحادى عشر فى مبانٍ جرت عليها تعديلات كثيرة ، مثل ذلك الذى يطلق عليه مقر " قصور " الملوك المسيحيين فى قرطبة . ومن خلال الحفائر الأثرية نعرف أن هذه المباني تنسب إلى الأرستقراطية منذ العصر الرومانى ، وتلتها عصور لاحقة أيضاً ، وأصبحت منذ عصر ألفونسو الحادى عشر المكان الذى يأوى هذه الطبقة بكثرة ، والفترة التى أقيمت فيها أعمال تتعلق بمجال دراستنا ألا وهو الصحن الموريسكى والحمامات .

ولا نعرف فيما إذا كانت هناك مبانٍ مشابهة سابقة على هذا التاريخ أم لا ، غير أن الأمر المؤكد هو أن ألفونسو الحادى عشر هو الذى يعيد للمكان قيمته ، وربما يعيد بناءه اعتباراً من عام ١٣٢٧م (٧٣٨هـ) ، وهذه المنشآت هى بمثابة مخطط حديقة مستطيلة مقسمة إلى أربعة أقسام من خلال أرصفة فى الأطراف ، ومن خلال تقاطع له نافورة فى الوسط ، بالإضافة إلى بركتين توجدان فى الجوانب الطويلة التى تسبق البوائك وحجرات مستطيلة بها حنيات مشطوفة فى الأطراف . أما الحدائق فتقع فى مستوى تحت مستوى الأرصفة . كما عثر على بقايا زخرفة الوزرات المطلية بالألوان (الأسود ، والأحمر ، والبني) . وهى عبارة عن موضوعات زخرفية هندسية وتوريقات تحيط بشعارات تخص ليون وقشتالة مثل ترس جماعة باندا التى أسسها ألفونسو الحادى عشر .

ويمكننا ربط مخطط الصحن بحصن مونتى أجودو Monteagudo (قصر ابن سعد) فى مرسية ، والذى أنشئ خلال العصر المردنيشى^(٨٢) . ورغم ذلك فإن الجوانب

الجمالية ترتبط بشكل واضح بصحن الجص في القصور الملكية بإشبيلية ، حيث أقام الملك المذكور هناك، وأجرى عدة إصلاحات تمثلت في إقامة صالة العدل .

كما أسهم ألفونسو الحادي عشر في إقامة الحمامات التي تعكس لنا الميراث الأندلسي . وهي حمامات أقيمت تحت مبنى يسمى اليوم " صالون الفسيفساء Salon de Mosaicos " وتتكون من دهليز تغطيه قبة نصف أسطوانية Canon بها فتحات على أشكال نجمية ، وصالة التدفئة لها قبة متقاطعة aristas ، وصالة التسخين لها قبة نصف أسطوانية . ويعد هذه الصالة نجد الغلاية [الموقد] التي تقع تحت " برج التكريم " Torre del Homenaje . ويجب أن نشير إلى العلاقة بين هذا المبنى ومبانٍ أخرى ترجع إلى نفس الفترة مثل حمامات تورديسياس وحمامات لاس أوليجاس في برغش (٨٣) .

ولقد تعرضت هذه المنشآت للكثير من التعديلات ، خلال الفترة الفاصلة بين غزو قرطبة واستخدام ألفونسو الحادي عشر لها ، وتعرضت كذلك لتعديلات لاحقة وخاصة تلك التي تمت بفرض تحويل المبنى إلى مقر محاكم التفتيش Santo Oficio وسجن ، وقد أدت كل تلك التعديلات إلى قلة المعلومات المتوفرة عن شكل المبنى كقصر من قصور العصور الوسطى. ومع كل هذا نأمل في استمرار الحفائر حتى نطلع على جوانب من الماضي ، وخاصة ما يتعلق بالفن المدجن.

مجموعة تورديسياس Tordesillas : -

يصعب علينا دراسة المراحل المعمارية للعصر الملكي بشأن مجموعة تورديسياس ، وذلك نظرا لتعقيدات تاريخ البناء وما أعقب ذلك من تحويل المبنى إلى دير منذ أن قام الملك بدرو الأول بهبته إلى ابنتيه بياتريث Beatriz ، وإيزابيل عام ١٣٦٢م مع ما صاحب ذلك من تعديلات على مرور القرون .

ولابد أن أعمال الإنشاء قد بدأت عام ١٢٤٠م على يد ألفونسو الحادي عشر ، واستمرت على يد بدرو الأول اعتباراً من عام ١٣٥٤م. وإذا ما أخذنا في الاعتبار الجوانب الفنية وما قام به كلا العاهلين من إعادة تأهيل في قصر إشبيلية ووجوه الشبه بين مدينة إشبيلية و تورديسياس فمن الصعب التمييز بين كلتا المرحلتين .

ومع هذا نجد أن ماريا تريسا بيريث إيجيرا تعتمد على أطلال عثر عليها أثناء عمليات الترميم التي جرت عام ١٩٨٨م ، في محاولة للفصل بين إسهامات كل واحد من العاهلين . وهنا نجدها تعتبر أن القصر الذي شيده ألفونسو الحادي عشر كان مركزه مقر الإقامة الحالي Claustro Vergel للدير ، (والذي أدخلت عليه تعديلات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر) . وتفترض أن توزيع الفراغات كان على النحو التالي : " هناك صحن مستطيل به قناة تحدد المحور الطولي ، حيث تم العثور في أطرافها الكائنة أمام البوائك على أساسات مبنى ممتد يمكن أن يكون عبارة عن سرايات ، ورغم هذا فإنني أرى أنه أساس لبركتين ، سيرا على نهج النموذج الأندلسي الذي عثر عليه في مدينة الزهراء (دار البركة) ، وله نظام يشبه كثيرا ما نراه في تورديسياس بالجعفرية بسرقسطة ، وفي حصن بونتي أجودو بمرسية . كما أن اكتشاف بركة مثمنة وسط هذا المحور يجعلنا نميل إلى وجود قناة أخرى مستعرضة ، وهذا ما يؤول بنا إلى نمط الصحن - التقاطع حيث توجد أقدم أمثلة له في الأندلس وترجع إلى القرن الثاني عشر ، ومنها ما هو موجود في مونتى أجودو ، وأطلال تم العثور عليها منذ سنوات في دير سانتا كلارا دي مرسية ، وأخرى بها بركة مثمنة وبرك في الأطراف في أحد القصور الموحدية بقصر إشبيلية ، والواقع إلى جوار " كاسا دي كونتراتاثيون " Casa de Contratacio . ويتكرر مخطط هذا المبنى الأخير في القصر المسيحي الجديد في قرطبة ، والذي شيده ألفونسو الحادي عشر عام ١٣٢٨م ، والذي يمكن أن يكون السابقة المباشرة لما هو موجود في تورديسياس^(٨١) .

لكن الصعوبات تزداد عندما نقوم بدراسة الفراغات الممتدة حول الصحن ، وهنا علينا أن نضع في اعتبارنا الأنماط المعروفة عن القصور الأندلسية ، وبالتالي فإن الجوانب الصغيرة (الشرقى والغربى) يفتحان على صالات استقبالات عامة مع وجود حنيات مشطوفة في الأطراف . وهذا ما يمكن استخلاصه مما أطلق عليه الجبّ Aljibe الواقع في الجانب الشرقى . أما في الوسط فهناك نافورة مستديرة من الرخام ترجع إلى أصول موحدية وربما كان مصدرها إشبيلية . " رغم أن عقد المدخل إلى هذه الصالة قد تعرض لتلفيات بسبب بناء القباب الخاصة بمقر الإقامة Clauotro ، فلا زال يحتفظ بجزء كبير من الزخارف الجصية الأصلية في باطن العقد ، حيث تتكرر التروس

الخاصة بقشنتالة وليون في إطار زخرفة المثلثات المتداخلة مع زخرفة أدية Soga ، وبالتالي نجده مماثلا لعقدين آخرين في طليطلة ، حيث يوجد أحدهما في " منزل الأرمني Casa del Armino ، أما الثاني فيوجد في دير Clausura المسمى دير يسوع ومريم Jesus y María ، ويرجع كلا العقدين للربع الثاني من القرن الرابع عشر . أما في الوجه الداخلي نجد أن بنيقات العقد تحمل الموضوع المعروف وهو Pavones " كوكبة الطاووس " الذي يظهر أيضاً في إحدى واجهات صالون السفراء بقصر إشبيلية وهو ينسب إلى معلمين طليطليين ، كما يظهر في موضوعات أخرى في طليطلة عقد في دير لاكونثيثيون فرانثيسكا ، أو ذلك الذي عثر عليه مؤخراً في منزل قريب من " سوق الدواب Zocodover ، وبذلك يتضح أن النموذج الذي يوجد في تورديسياس هو النموذج الأقدم من تلك التي ذكرناها " (٨٥) .

ومن المفترض أن هذه البنية تتكرر في الاتجاه المقابل في الصحن ، والذي تشغله قاعة الطعام في الوقت الحاضر . وفيما يتعلق بالجانبين الآخرين (الشمالي والجنوبي) فإن محاولات الدراسة تتسم بملاقاة بعض الصعوبات في الجناح الشمالي قد تحول خلال القرن الثامن عشر ليصبح خلوات للراهبات . وأثناء الترميمات التي جرت في الجانب الجنوبي تم اكتشاف عقد قد يؤدي إلى صالون جنوبي ونافذتين أخريين ، في كل واحدة عمود وموزعتين على جانبي المدخل . أما العناصر الزخرفية الجصية فلا زالت تحتفظ بالألوان الأصلية ، وهي عناصر مكونة من الأشكال الهندسية في العضادات ، وتيجان مقربصات ، وتوريقات في باطن العقد .

وقد زاد بناء الكنيسة من صعوبة دراسة الفراغ الذي كان قائماً . وهنا نجد أن ماريا بيريث إيجيرا تستشهد ببعض البيانات الوثائقية ، للتدليل على وجود قصر قديم في هذا المكان يرجع إلى القرن الثاني عشر ، وكان لهذا القصر بنية تشبه تلك التي عليها قصر شيقوبية Segovia القديم (الذي شيده ألفونسو الثامن وأعاد ألفونسو العاشر بناءه) . وكان هذا القصر يفتح أيضاً على نهر دويرة Duero ، وإذا ما كان هذا الافتراض صحيحاً فإن العقود المذكورة ليست إلا عناصر الاتصال التي تولى ألفونسو الحادي عشر فتحها لضم قصره إلى المجموعة السابقة (٨٦) .

ومن خلال ممرٍ انضمت إلى هذه المجموعة الملكية حمامات مشيدة على الطراز الإسلامي . ويتضمن البناء دهليزا صغيرا وصالة تسمى " البيت الوسطاني " مخصصة للمياه الدافئة ، وهي عبارة عن مساحة مربعة لها أربعة أعمدة تقوم على عقود حدوية وقبوات متقاطعة *de arista* ، ثم صالة التسخين " البيت السخن " وهي عبارة عن مساحة مستطيلة يوجد بها فراغات جانبية ناجمة عن عقود حدوية مزدوجة فوق أعمدة، ثم منطقة الخدمة ، وهي المتعلقة بالغلاية (الموقد) وتشغيل الحمام وهذه لها مدخل مستقل. وما يمكن أن نبرزه في هذا الحمام هو الألوان ذات الموضوعات المتعلقة بالشعارات ، (حيث يظهر من بينها ترس يحض السيدة ليونوردي جوثمان ومن هنا سرّ التأريخ للحمام) ، وكذلك بالأشكال الهندسية التي تشغل أكبر قدر من الوزرات والقباب ولا يقطع تواصلها إلا الفتحات التي تسهم في إضاءة الفراغ الداخلى وتنظيم درجة الحرارة والرطوبة .

ويعتبر المصلى الذهبى C. Dorada من إسهامات ألفونسو الحادى عشر ، وربما كان فى الأصل نوعا من السراى المنعزل وسط حديقة مفترضة . وبالفعل نجد أن الاتصال الحالى بالصحن المدجن - الذى سوف نتحدث عنه لاحقا - ليس هو الأصلى ؛ ذلك أن المصلى المسمى " المصلى الذهبى " كان مدخله فى الجانب الغربى الذى تحول اليوم إلى نافذة . أما النموذج المعمارى لهذا المسطح فيمكن أن يكون فى قبة قصر المأمون فى طليطلة ، والتي ظلت فى صورة مصلى " بلين " Belén داخل دير لاكونثيبيثيون فلانثيسكا ، لكن هذا المكان لم يتخذ كمصلى أبدا . وسوف يتكرر هذا النظام بعد ذلك فى لاس أويلجاس Las Huelgas فى برغش (مصلى سلبانور) ، ثم يأخذ شكلا نهائيا فى تورديسياس (بلد الوليد) . إذن نحن أمام مسطح مربع مشيد من الخارج بالدبش مع الأجر وبه عقود متقاطعة ، وإفريز مسنن ، ورفرف له كوابيل من الأجر البارز ، الأمر الذى يتأكد معه علاقة المبنى بالفن المدجن الطليطلى .

أما من الداخل فهناك قبة ذات أضلاع مزدوجة ، تقوم على مناطق انتقال وتتقاطع الأضلاع مشكلة تشبيكة من ثمانية ، وسوف يتكرر هذا النموذج فى منشآت أخرى مشابهة إلا أنها أكثر بساطة ، مثلما هو الحال فى المصلى الجنائزى (الضريح) لاميوخورادا فى أوليدو . ونعثر فى جدران هذا المصلى " الذهبى " على عقود متقاطعة

من ذات الحدودية وذات الفصوص ، والتي تقوم على أعمدة بعضها فوق بعض الأمر الذى يذكرنا بالمنشآت التى تمت فى عصر الخلافة ، ثم أعيدت صياغتها خلال عصر ملوك الطوائف نظرا لعدم جدواها بنيويا .

وترى ماريا تريسا بيريث إيجيرا أن كلا من الواجهة ، والدهليز ، والصحن المدجن من الأعمال التى جرت فى عهد الملك بدرو الأول . ومع هذا فقد كانت الواجهة تعتبر يوما من إسهامات ألفونسو الحادى عشر ، إلا أن الباحثة ترى أن اللوحتين المتعلقتين بمعركة سالانو Salado وجبل طارق - وبالتالي تجعل تاريخ الواجهة يعود إلى الفترة بين ١٣٤٠م (٧٤١ هـ) و ١٣٤٤م (٧٤٥ هـ) - قد وضعنا بعد البناء ، كما أن تزحزح موقع الواجهة بالنسبة لمقر الإقامة المسمى Vergel يساعد على نسبتها إلى فترة إنشائية مختلفة ؛ إذ يشير كل من المخطط المعماري وتحليل العناصر الزخرفية إلى وجود علاقة شديدة القرب بواجهة مونتريا Monteria بقصر إشبيلية ، والتي ترجع إلى عام ١٣٦٤م ، وهذه العلاقة تتكرر فى الزخارف الجصية فى الدهليز المجاور لواجهة تورديسياس ، وكذلك الزخارف الخاصة بصالون السفراء بإشبيلية . وإذا ما بدا أن المبنى الموجود فى تورديسياس له أسبقية ، نظرا لكثرة العناصر الموحدية ، فهناك احتمال كبير أن يرجع كلاهما إلى السنوات التالية مباشرة ، وهذا يقودنا إلى نسبة الواجهة والدهليز فى تورديسياس إلى بدرو الأول ^(٨٧).

وتتكون الواجهة المشيدة من كتل الحجارة من مستويين . يوجد فى الأسفل كتل حجرية مستوية ومحددة ، وعدد من السنجات فى العتبة وترتبط ببعضها من خلال نظام البارز والفائز ، وهى سنجات نصف قطرية وهناك تبادل بينها بين ملساء ومنقوشة بالتوريقات والتشبيكات . وفوق هذا المستوى هناك إفريز به خط كوفى ، كما توجد مساحة زخرفية قبل الانتقال إلى المستوى الثانى حيث نرى تشبيكات محفورة ، وفى الأطراف هناك السيراميك الأخضر والزخرفة الإسلامية المعهودة للمفتاح . أما المستوى الثانى فنجد فيه نافذة فى وسطها عمود ، وعليها عقود مفصصة وفوقها مساحة عليها معينات ، ويحيط بهذه المجموعة الزخرفية كتفان لهما لفائف يحملان رفرفا خشبيا .

أما فيما يتعلق بالصحن المدجن فإن أى نوع من التحليل له يرتبط بشدة بالترميمات التى وقعت له عام ١٨٩٣م ، ١٩٠٤م ^(٨٨) . ويمكننا اليوم أن نلاحظ بائة

تقوم على عقدين فى كل جانب ، حيث يبدوان على هيئة عقود حوية مستديرة ومشرشرة . ويوجد حول كل جانب طنف ، أما الفراغات الحرة فهي مليئة بالتوريقات ، كما توجد زخارف جصية تحدد ملامح واجهات الحجرات المختلفة ، وأفاريز فى الجزء العلوى للجدران . ولقد تم إعادة بناء هذه العناصر ، وكذا الوزرات السيراميكية أو إحلال أخرى محلها .

● قصر أستوديا Astudialla : -

هناك سمة فى الملكية الإسبانية ألا وهي التوحيد بين القصر والدير ، ولقد أخذت فى حالة أستوديا ملامح مدجنة ^(٨٩) . وتسمح صكوك الفجران التى صدرت عن البابا عام ١٢٥٤م بتأسيس هذا الدير ، الذى كان قد انتهى بناء الكنيسة فيه عام ١٢٥٦م ، وهي كنيسة لها صدر قوطى وبلاطة واحدة عليها هيكل خشبى مدجن . وفى الوقت ذاته كانت تشيد المباني الملكية التى سوف يقيم فيها الملك بدرو الأول وزوجته السيدة / ماريا دى باديا M. de Padilla ، ثم توقفت هذه الأعمال بعد وفاة كليهما عام ١٣٦٩ ، ١٣٦١م . ومع ذلك فما شيد كاف ليعتبر قصرا وهذا هو ما كان حتى عصر الملك خوان الثانى حيث استقبل فيه (١٤٣٠م) السفراء ، كما كان يقوم بتدبر أمور الدولة من هذا المكان ^(٩٠) .

هناك مجموعتان من المباني تقومان بالوظائف الخاصة بالقصور ، وقد أطلق عليهما قصر بدرو الأول ، ومنزل السيدة ماريا دى باديا . وكان للمجموعة الأولى بوابة وواجهة تشبه كثيرا ما هو قائم فى قصر تورديسياس إلا أنها أكثر بساطة ، فالطابق السفلى به الباب ذو العتب الحجرى المتموج وفوقه مساحة مستطيلة بها عقد عاتق مطموس مشيد بالآجر ، وهو يعتبر أحد العناصر التى تقلل من هذا العمل بالمقارنة بتورديسياس حيث توجد فى هذا المستوى تشبيكة . وعلينا أن نشير إلى أن التعديلات اللاحقة قد أصابت هذا المكان أو أنه لم يتم، ذلك أن الحل المعماري القائم يتسم بفقره خصوصا فى هذه الواجهة الرشيقة ولو أنها غير مزخرفة . وبالفعل فإن المستوى الثانى . أو الطابق الثانى ينتهى بعقد مفصص له عمود فى وسط النافذة مشيد من الآجر ، وله

طنف ويقوم على أعمدة حجرية ، وهذا كله يجعلنا أمام مجموعة كافية من العناصر المتعلقة بهذا القصر ، والتي تعتبر مؤشرا على غيبة تقليد معمارى فى واجهات القصور التى أنشئت خلال العصر الوسيط المتأخر . ونعتقد أن الجزءين المشيدين باستخدام الأجر كانا مغطيين بطبقة من الجص توافقا مع هو قوائم فى الداخل ، وبهذا تزداد الواجهة ثراء وترتبط لونياً بباقي المجموعة .

وخلف البوابة هناك دهليز يؤدي إلى أحد جوانب الصالة الرئيسية ، وإلى الصحن مباشرة من خلال عقد مدبب من الأجر وله طنف . ولازلنا نرى فى هذه المنطقة من القصر بعض الأفاريز الجصية التى جرت عليها فى الوقت الحاضر يد الترميم من قبل الجماعة الدينية التى تقيم فى الدير ، وهذا يعنى وجود مجموعة هامة من المنسوجات التى تكمل زخرفة الجدران .

والصالة الرئيسية هى عبارة عن سراى مستطيل الشكل له مستويان فى الارتفاع . وللصالة المذكورة باب فى وسط الجانب الأكبر يؤدي إلى صحن ، حيث كان يوجد سراى آخر له نفس المواصفات ، وفى البوابة التى تفتح على الصحن هناك عقد نصف أسطوانى له طنف وثلاث فتحات فوقه بها تشبيكات نوافذ أصلية لإضاءة الفراغ الداخلى . أما الحجرة العليا فتفتح على الصحن بواسطة نافذة لها عمود فى الوسط وعقد حدوية . وهذه الوحدات هى فى الوقت الحالى جزء من متحف صغير ، وفيه نلاحظ مجموعة من الزخارف الجصية التى تنسب إلى وحدات مختلفة فى القصر الدير . وكذلك أخشاب مشغولة ومدهونة حيث كانت تشكل جزءا من هياكل السقف . أما الصالة السفلى فلها سقف مسطح الفرخ alfarje ، به زخرفة عبارة عن أشكال مستطيلة alfardon محفورة وملونة .

أما المجموعة التى يطلق عليها " منزل السيدة ماريادى باديا " فهى مكونة من طابقين حول صحن به دهاليز محددة بواسطة أكتاف حجرية فى الجزء السفلى ، وقوائم اليمنى Ples فى الجزء العلوى . " وحول هذا الصحن تصطف الحجرات ذات المساحات المستطيلة كما هى العادة فيما يطلق عليه " الصالة الملكية " ، وأهم شئ فى هذا المبنى هو إطاران لبوابتين بهما زخارف جصية . يوجد أحد هذين الإطارين فى الطابق السفلى ، وللبوابة عقد مفصص وطنف مكون من شريطين

متقاطعين وينعقدان عند المفتاح وهذا سيراً على الأنماط الموحدة. أما البنيقات فيوجد بها تروس على خلفية من الزخارف النباتية ، وهذا نمط معهود في الفن المدجن منذ منتصف القرن الرابع عشر . وفوق البوابة هناك عتب على شكل سفجات تشبه تلك التي نجدها في واجهات قصر تورديسياس . لكنها تختلف عن سابقتها في أن جوانبها تضم طبقة بها شبكة من المثلثات المتقاطعة والمرسومة بالحفر البسيط على الجص ، وهي أشكال ترتبط بنماذج غرناطية مثل الواجهة الصغيرة لمدخل صالة المشور mexuar بقصر الحمراء . كما يبدو أن الأصول الناصرية توجد أيضاً في البوابة الثانية الكائنة في الطابق العلوى ، حيث يوجد فراغ مستطيل الشكل به زخارف دقيقة عبارة عن نظام من المعينات فوق الباب ، ومن هذه الحالة نتذكر حالات سابقة مماثلة في حوائط دهليز تورديسياس . كما نلاحظ التأثير الإسلامى القوي من خلال استخدام أشرطة ضيقة من الطنف بها عبارات بالخط المائل تتكرر فيها مفردات . " السعادة والهناء " (٩١) .

● قصر الملك بدرو ضمن قصور إشبيلية : -

بُنِيَ هذا القصر خلال الفترة من ١٢٦٤م حتى ١٢٦٦م ، وبعد ذلك جرت عليه يد التعديل خلال عصر الملوك الكاثوليك وبداية عصر أسرة الملوك النمساويين Austrias ، ومن هنا سنحاول من خلال السطور التالية تحديد البيئة المعمارية للقصر خلال القرن الرابع عشر (٩٢) .

ونرى في هذا المقام أن القصر الملاصق لقصر ألفونسو العاشر قد أقيم في مكان لم تبني فيه أية منشآت خلال العصر الإسلامى ، أو أن المباني الإسلامية كانت بمثابة الأساسات للمجموعة الجديدة ، وبالتالي لا نرى بوجود قصر رئيس دير كان أحد شواهده القوية القبة الأولية لصالون السفراء . وتساعد الحفائر التي جرت في العصر الحاضر على التأريخ الدقيق لبعض الأطلال العبادية في صحن التعاقد Cantratacion ، وكذلك في الحفائر التي جرت في صحن مونيريا Monteria ، ولهذا فقد كان قصر الملك بدرو في بداية الأمر مشروعاً وحيداً له مخطط جديد ، وهنا نعثر فيه على بعض المواد الإسلامية التي أعيد استخدامها (التيجان أو الأعمدة) (٩٣) .

تقوم الإنشاءات حول صحنين ، صحن العرائش **Munecas** : وهو صحن خاص ، وصحن الوصيفات **Dencellas** : وهو الصحن المخصص للأنشطة العامة ، وتنتشر مجموعة من الحجرات حول هذين الصحنين الواحدة تلو الأخرى ، بينما قبة صالون السفراء تشغل المركز . ويضم هذا النظام الصالون المذكور ، والصالونات المجاورة ، والصالون الذي يوجد في العمق (المعروف بصالة **Media Cana** أو صالون السقف **S. Techo** للملك فيليب الثاني) . ومن الناحية البنيوية نجد أن المجموعة تكرر نفس مخطط الأختين في بهو السباع بقصر الحمراء بغرناطة ، ومعنى هذا أنه يشير إلى إمكانية وجود علاقة بين الملك القشتالي وزميله الناصري ، وهذه المجموعة تشكل الجزء الغربي لصحن الوصيفات **Doncellas** .

ومما لا شك فيه أن أهم هذه الإنشاءات هو صالون السفراء ، حيث كانت تعقد فيه اللقاءات العامة للبلاط ، ويتكون الصالون من مساحة مربعة بها ثلاث بوائك يعقود حذوية عليها طنف ، وتقوم على أعمدة من الرخام الوردى وتيجان من طراز عصر الخلافة . أما الجدران فعليها موضوعات زخرفية متشابهة من وزرات مكسوة بالسيراميك وزخارف جصية تسهم في استكمال زخارف السقف المقبى . وهذا الأخير ربما كان في عصر بدرو الأول مشابها لما كان قائما في الحجرات المربعة الشكل المجاورة والكائنة في الطابق العلوى ؛ ذلك أن هذه القبة الحالية أنجزت في عهد الملك خوان الثاني . ولهذا الصالون الضخم باب يفتح على صحن الوصيفات ، وعلى الباب زخارف عبارة عن تشبيكة مكونة من اثنتى عشر طرفا ونقوش كتابية باللغة العربية على الجانب الخارجى وباللغة القشتالية في الداخل ، وإذا ما كانت النقوش الكتابية القشتالية عبارة عن نصوص من إنجيل يوحنا والمزمور رقم ٥٤ ، فإن النص العربى يرجع تاريخه إلى عام ١٢٦٦م فى إشبيلية وجاء على أيدي الفنانين الطليطليين ، وهو عبارة عن مديح للملك ولما عليه الصالة من جمال وروعة .

وأبرز ما نجده في الصالات المجاورة هو الأقاريز الجصية ، حيث تظهر الميداليات ذات الأشكال المجسمة البيضاء (ملوك جالسين ، ومعارك ، وقنص ، وسيدات ، وحيوانات خرافية ، وزخارف نباتية ..) . وبذلك تزيد الموضوعات من خلال البوائك التي

تربط المكان بصالون " Techo " الخاص بالملك فيليب الثاني ، حيث تعثر على طيور وطواويس في طبقات العقود . ولقد تم الربط بين هذه العناصر الزخرفية وما تتضمنه كتب مثل " الحوليات الطروادية Cronica Troyana . وكتاب Monterfa لألفونسو الحادي عشر ، من منعمات . كما تم ربطها أيضا بأقاريز إسلامية رفيعة القيمة ^(٩٤) .

وعلى الجانب الشمالي هناك مساحتان مستطيلتان متصلتان ببعضهما ، وهما حجرة نوم " الملوك المورو " (أولاهما . الغرفة الملكية ، والثانية : حجرة النوم) . وهاتان المساحتان تتصلان بالصحن من خلال عقد ذي انحناء مرتفع درجة الانحناء Peraltado ، وثلاث نوافذ بها تشبيكات محفورة . أما في الداخل فنجد حنية في الجانب الشرقي . وهناك خط فاصل بين الصالتين الكبيرتين ، وهو عبارة عن ثلاثة عقود حدوية تقوم على أعمدة وتيجان من طراز عصر الخلافة . وهذا النوع من توزيع المسطحات المستطيلة يعود في أصوله إلى منشآت إسلامية ملكية ، ونبرز من هذه الأمثلة " دار الملك " في مدينة الزهراء .

أما على الجانب الجنوبي لصحن الوصيفات فهناك حجرة (الصالة الجديدة الخاصة بالفنيين ، أو صالون السقف Techo للملك كارلوس الخامس) ، ربما كانت عبارة عن مصلى . وبذلك تتحول الحنية الكائنة في أقصى الطرف (التي تمثل أحد ملامح العمارة المدنية) إلى مقصورة كهنة لهذا المصلى . ويكتمل هذا القطاع بمجموعة مكونة من ثلاث حجرات (يطلق على الوسطى منها حجرة الأمراء أو غرفة الطعام ، أما على الجانبيتين فيطلق عليهما الردهات) .

وأخيرا نجد الجناح الشرقي ملتصقا بصحن ألفونسو العاشر ، وبالتالي فليس به إلا الدهايز التي تحيط بالصحن ، ويوجد في الحائط ثلاث دخلات على شكل البرج الذي يوجد في مخطط الملك ألفونسو.

ولقد كان صحن الوصيفات محور الحياة في قصر مثل هذا ، كما أنه يتحكم في المسارات المختلفة . وهو عبارة عن مساحة مستطيلة ذات بوائك في جوانبها الأربعة وأعمدة مزبوجة (القرن السادس عشر) ، وقد حلت هذه الأعمدة محل أخرى لها طراز مختلف (ذلك أنها قد أعيد استخدامها في هذا المكان) ، وعليها قوصرات Cimacios

خشبية بها زخرفة عبارة عن معينات ، وبذلك يكتمل المشهد مع الحوائط . وهنا يلاحظ وجود صلة عميقة - فى الجانب الزخرفى - بما هو قائم فى غرناطة الناصريين سواء كان ذلك فى الزخارف الجصية ، أو كسوة الوزرات بالسيراميك ، أو النقوش الكتابية العربية التى تكرر العبارة الموروثة عن الناصريين . ولا نعدم فى هذا المكان وجود التروس التى تخص الملك (تروس قشتالة و ليون ، وجماعة لاباندا) . وتكتمل الزخارف خلال القرن السادس عشر بالإسهامات التى جاءت فى عهد الإمبراطور كارلوس الخامس . وهناك احتمال أن يكون الفراغ الكائن فى الهواء الطلق عبارة عن حديقة ذات أربعة أجزاء ، ثم تم تحويلها إلى أرض قضاء مع مطلع السادس عشر .

ويتمخض عن هذه المجموعة من المسطحات حجرات أخرى تلتف حول صحن العرائس *Muñecas* مثل صالون الأمير ، أو حجرة نوم الملكة ذات التصميم الثلاثى (ثلاثة أجزاء) . وتقع هاتان الحجرتان على الجانبين الشرقى والغربى اللذين يرتبطان بكل من صالة " *Paseo Perdidos* " الخطوات التائهة " وصالة السقف *Techo* للملوك الكاثوليك ، وهما تكرران مع الصحن بآئه خاص وصميم وحوله عقود تقوم على أعمدة خلافية ، ووزرات مكسوة ، وزخارف جصية قام عليها معلمون غرناطيون ، وتوريقات ، ومعينات ، وإفريز من العقود الصغيرة ذات الفصوص المتعددة . ولا ننسى فى هذا المقام الرؤوس الصغيرة الأربعة الكائنة فى العقد الذى يؤدى إلى الممشى الذى يقوم إلى الدهليز ، وهو يعتبر أصل تسمية المكان .

ولا يكتمل القصر إلا بالمدخل الذى هو عبارة عن الواجهة المطلة على صحن مونترى *Montería* الذى يؤدى إلى مدخل منحرف إلى الجزء الخاص بصحن العرائس *Muñecas* وإلى صحن الوصيفات ، وكذلك سلم (يسمى السيدات) *Damas* يؤدى إلى الطابق العلوى حيث توجد القبة أو الغرفة الملكية . وتتكون هذه المجموعة من صالة كبيرة مركزية تقوم على الواجهة ، وتحيط بها حجرتان جانبيتان وحجرة نوم مقسمة إلى ثلاثة أجزاء فى الجانب المطل على صحن الوصيفات . ولقد كان المسطح الرئيسى " للغرفة الملكية العليا " (التى يطلق عليها فى الوقت الحاضر صالة التشرىفات *Audiencias* مكونا من ثلاثة أجزاء ، تفصلها عن بعضها عقود تقوم على أعمدة رخامية مختلفة الألوان ولها تيجان خلافية ، وأخرى ترجع إلى طراز عصر

النهضة . أما الواجهة الشمالية فتفتح على واجهة القصر من خلال دهليز ضيق تغطيه قباب مقربصات . أما وزرة الصلاة فهي عبارة عن كسوة رائعة الألوان وأصيلة من السيراميك ، بينما نجد باقى الحوائط ملئ بالكثير من الزخارف الجصية ذات التوريقات والنقوش الكتابية العربية . بالإضافة إلى المقربصات . أما السقف فهو عبارة عن سقف خشبي مقبى يتضمن تشبيكات ، ولقد أعيدت هيكلة السقف عام ١٩٠٩ م على يد "خوسيه جومث أوتيرو" J. G. Otero (٩٥) .

أما الجزء العلوى للقصر فيكتمل من خلال الممر الجنوبي بغرفة يطلق عليها غرفة نوم الملك بدرو (مكونة من ثلاثة أجزاء مع الحنيات الجانبية ، وتتفصل عن بعضها بواسطة عقود) ، ويتم الدخول إليها بواسطة سلم يقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية لصحن الوصيفات ، أما المساحة الوسطى فهي مربعة الشكل وبها كسوة رائعة للوزرات عبارة عن السيراميك ، وحوائط مزخرفة بالجص (جرت عليها يد الإصلاحات خلال القرن السادس عشر) ، بالإضافة إلى هيكل خشبي ممتاز مكون من كتل خشبية ومصعد مكشوف *apelnazado* . وأخيرا نجد غرفا فوق الدهليز الجنوبي وهذه الغرف تقع على حجرات الأمراء *Infantes* .

هذه المجموعة المعمارية الهامة كان لها باب خارجى كما سبق القول ، وواجهته تعتبر الأولى من نوعها فى العمارة المدنية فى شبه جزيرة أيبيريا . يحيط بالبوابة أربعة عقود ذات الانحناء المرتفع *Peraltados* ، مشيدة من الآجر ، فى جانب وتقوم العقود على أكتاف مثمنة ، وترجع الدهاليز العليا إلى عصر الملوك الكاثوليك . وهذا الاهتمام الواضح بالمؤثرات البصرية للمنطقة الوسطى يكتمل بالجزء العلوى لسقف " غرفة الملك " العليا . ونجد على الواجهة بساطا زخرفيا به العناصر المعمارية وأفضل ما هو موروث عن التراث الفنى الطليطلى والإشبيلي والقرناطى ، وقد جاء هذا على يد معلمين قدموا من المدن الثلاث . ومع هذا يمكننا التفكير فى قيام رجل واحد بإعداد التصميم وقد أخذ فى اعتباره واجهة قصر تورديسياس (٩٦) . أما الطابق السفلى فيلاحظ أن البوابة مشيدة من الكتل الحجرية الخاصة بعصر الموحدين ، وأبرزها كتل العتب التى تولى نقشها بالحفر فنانون طليطليون ، حيث تركوا عليها موضوعات التوريقات وأشرطة ذات لون أخضر . أما ما هو إشبيلي فنراه على الجوانب من خلال العقود الصماء ،

والمتعددة الفصوص والتي تتحول إلى معينات تدرج تحت طنف (وهنا نجد العلاقة واضحة مع منذنة الخيرالدا) ، ويكتمل هذا المستوى الأول بثلاث مساحات تنفصل عن بعضها بأشرطة من السيراميك ، عليها معينات أساسها عقود صغيرة متعددة الفصوص ، كما لا نعدم الزخارف النباتية ، والنقوش الكتابية الكوفية ، والموضوعات الخاصة بالشعارات المتعلقة بالملك السيد بدرو الأول .

ويتكرر في الطابق العلوى نفس البنية الثلاثية مع مشرييات ذات نوافذ مزبوجة في الأطراف وثلاثية في الوسط . وتتركز العناصر اللونية في هذه المساحة في استخدام المواد المختلفة ابتداءً من رخام الأعمدة القائمة في النوافذ وانتهاءً بالأشرطة المكسوة بالسيراميك ، مروراً بالسيراميك المصمم على هيئة تشبيكات . وتقوم الأشرطة المكونة من النقوش الكتابية العربية بدور الإطار لهذه العناصر الزخرفية ، ومحتوى هذه الأشرطة هو العبارة الشهيرة " لا غالب إلا الله " كما نجد نقوشاً بالقوطية (أمر الرفيع المقام وعظيم النبل والقوة والاقدام ، السيد بدرو ملك قشتالة وليون بفضل من الله ، بتشيد هذه القصور وتلك الواجهات عام ١٤٠٢م) . ويرتبط التاريخ المذكور في العبارة السابقة بالتقويم المسمى " التقويم الإشباني أو تقويم قيصر " حيث يبدأ عام ٢٨ قبل ميلاد المسيح ، ومعنى هذا أن التاريخ الحقيقى طبقاً للمعمول به حالياً هو ١٣٦٤م^(١٧) .

وأخيراً نجد أن الواجهة متوجة برفف ضخم من الخشب الذى يتكى على كوابيل ، وهذه الأخيرة تقوم على أكتاف وأعمدة (فى الجزء السفلى) تقوم بمثابة إطار للعناصر الزخرفية . ولقد قام بهذا العمل نجارون طليطليون واستخدموا عناصر زخرفية نباتية ، ونقوشاً كتابية ، ومقربصات .

ويعتبر مشروع الملك بدرو أبرز الإسهامات الملكية الإشبانية خلال العصور الوسطى ، حيث نجد مشاكل متعلقة بالتشغيل والحلول المقترحة من حيث المسطحات ، وخاصة الموروثة من العمارة الأندلسية ، وكذلك الطروحات التى طرحتها قصور الحمراء بفرنطة التى تأثرت هى الأخرى بما تم تنفيذه فى إشبيلية .

وهذه المجموعة ليس لها ما يشبهها أو قد أثر فيها فى العمارة المسيحية الأوربية . إننا حقا نجد نفس هذه الوظائف فى مجموعات أخرى سابقة ، لكننا لا نجد الانسجام

الذى نجده هنا ، أضيف إلى ما سبق أن العناصر الزخرفية تلاحت بشكل كامل مع العناصر المعمارية ، بحيث لا تستغنى إحداها عن الأخرى حيث نجد تنويعات ضخمة فى استخدام الجص والسيراميك المزجج ، والنجارة (التى اختفى معظمها) . وتم الوصول بهذه العناصر إلى أقصى الغايات الممكنة فى إطار الموروث الإسلامى ^(٩٨) . كما لا نعدم هنا بعض العناصر الزخرفية ذات الأصول المسيحية . ونذهب فى القول إلى ما هو أبعد من ذلك ، فهناك أغلب العناصر الزخرفية التى انتقلت إلى قصور أخرى للوك قشتالة ، ثم انتقلت من إشبيلية إلى مراكز أخرى بعيدة مثلما هو الحال فى سرقسطة ^(٩٩) ، وفى هذا المقام لا يمكن أن نتجاهل العلاقات الدبلوماسية التى تحمل فى طياتها تأثيرات ثقافية ، فلقد حظى الملك الناصرى محمد الخامس بحماية الملك بدرو الأول كما عاش فى هذا القصر الإشبيلي أثناء فترة نفيه . نلاحظ أن ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ / ١٤٠٥م) زار إشبيلية (١٢٦٢م) (٧٦٥هـ) ، كما أن ابن الخطيب [ت ٧٧٦هـ / ١٢٧٤م] الرجل الذى أرسلت به غرناطة إلى إشبيلية ثم عقد صداقة حميمة مع الملك بدرو الأول حتى أصبح أحد نصحائه ، وهذا ما نلاحظه من خلال المراسلات القائمة بينهما والتى تتضمنها حوليات المملكة . كما مرّ بإشبيلية أيضا أرستقراطيون من الإنجليز الذين أيدوا الملك أثناء الحرب الأهلية مثل نيل لورنج **Nel Loring** ، وريتشارد بوتشاردون **Richard** ، وتوماس بالاستر **Thomas Balaster** الذين أرسلهم أمير ويلز **Gales** عام ١٢٦٧م ^(١٠٠) .

لكن المؤسف أن الملك المؤسس لم يستخدم هذه العلاقات ، والخلاصة الثقافية التى يرمز لها القصر ، وإذا ما وضعنا فى الاعتبار تاريخ بوابات صالون السفراء (١٢٦٦م) ، وأن الحرب الأهلية قد بدأت خلال شهر مارس من نفس العام وانتهت بعد ذلك بثلاث سنوات مع وفاة الملك ، فإن هذه المجموعة المعمارية لم تخدم كثيرا . وهذا يدفعنا إلى الظن بأن بعض المسطحات لم تكن قد انتهت بعد ، كما أن التنظيم الجزأ للطابق العلوى إنما يرتبط بهذه النتيجة المتسارعة . غير أن النموذج كان يتسم بالحيوية وتحول إلى نموذج (ولقد تحدثنا عن تأثيره على غرناطة) ، وخاصة بالنسبة للمنطقة المحيطة به . وحول هذه النقطة يحدثنا رفائيل جومث بقوله : " إذا ما أخذنا فى الاعتبار وضع الملك وهو على رأس الهرم الاجتماعى للمجتمع الأرستقراطى ، فإن هذا

الأخير سوف يسير على نهج الأول كنموذج حياة (...) ، ويجعله بداية سلسلة من القصور الإشبيلية نبرز من بينها منزل ألتاميرا Altamira ، وكاسا أوليا Clea ، ومنزل آل سواريث دي فيجيروا S. de Figueroa في استجة . . . (١٠١).

٣-١٤ : قصر الجعفرية بسرقسطة : -

لقد تعرض قصر الجعفرية لمجموعة من التعديلات منذ أن وقع تحت السيطرة المسيحية وهناك بعض هذه التعديلات التي اتسمت بالثراء لكن أغلب ما حدث خلال القرون التالية - في هذا المقام - كان بفرض تغيير في الوظائف (تحويل جزء منه إلى سجن لمحاكم التفتيش ، وبعد ذلك معسكر) ، وبالتالي كان سيئا للغاية فيما يتعلق بالحفاظ على الأثر ودراسته التاريخية . وقد أدى نقل مجلس أرغن (Las Cortes) في أرغن إلى القصر خلال العقود الأخيرة إلى القيام بكثير من الأنشطة الأثرية العميقة ، والمتعلقة بترميم ، وإعادة تشغيل ، وإعادة الأطلال الأثرية إلى سابق عهدها ، وبالتالي يمكننا اليوم القيام بدراسات لم تكن لنفكر فيها منذ أعوام مضت .

كما أن مجلس أرغن Las Cortes de Aragon قد جرت حوله عدة دراسات قام بها متخصصون في المجالات المختلفة المتعلقة بقصر الجعفرية ، ونشرت في مجلدين يتضمنان آخر ما جرى من أعمال الترميم (١٠٢) .

وفي نفس العام الذي استولى فيه الملك ألفونسو الأول على سرقسطة (١١١٨/١٢/١٨م) أصبح قصر الجعفرية الهودي جزءاً من المقر الملكي ، وقبل ملوك أرغن نفس التوزيع الخاص بمسطحات القصر ، وأكثر من هذا أن القصر ظل على حاله طوال القرنين التاليين ، اللهم إلا بعض أعمال الصيانة والتهيئة البسيطة .

ويمثل قصر الجعفرية أهم الأعمال المعمارية للوك الطوائف الذين ظهروا بعد زوال الخلافة الأموية في قرطبة وقد بدأ البناء بما يسمى برج تروبادور Trovador الذي يعتبر سابقاً من حيث الفترة الزمنية أي يمكن القول بأنه يرجع إلى القرن التاسع أو القرن العاشر . وعندما استولى ألفونسو الأول على المدينة فإن ما وجده كان هو

القصر الذي شيده أبو جعفر أحمد الأول (المقتدر بالله) (١٠٤٦ - ١٠٨١م) (٤٢٨ - ٤٧٤هـ) ، وهو الملك الثانى فى سلسلة بنى هود . وقد عرف القصر فى البداية باسم "قصر السرور" (وعرف أيضا بـ "مجلس الذهب") ، وشاع قصر " الجعفرية " المشتق من اسم المؤسس (الصواب من كنيته أبى جعفر) . وفيما يتعلق بصياغته الفنية المشتقة من قرطبة نجد أنه أصبح مصدر تأثير بعد أن أصبح مركز الملكية الأوغنية بعد الغزو .

وتبدأ أولى الأخبار المتعلقة بإعمال المسيحيين أيديهم بالتعديل فى القصر عندما منح الملك السيد / بېرنجر Berenguer رئيس دير Carcassonne (Lagresse - فرنسا) حق إقامة كنيسة صغيرة فى منطقة القصر . ولقد بدا أن بناء الكنيسة لم يتمثل فى بناء كنيسة رومانية بل من المحتمل أن الغاية هى تحويل المسجد الصغير إلى كنيسة ، وذلك بإزالة العناصر الزخرفية الإسلامية من خلال وضع طبقة من الجص عليها . وبذلك يدخل المشروع الدينى فى إطار النظام التقليدى الذى سارت عليه الممالك المسيحية ، وكذلك أغلب الثقافات الغازية التى تقوم بتحويل المباني الخاصة بالمهزومين إلى مبان قاصرة على ممارسة الشعائر الدينية لهم .

ورغم أننا نعرف القليل عن الأعمال التى أنجزت خلال القرن الثالث عشر ، إلا أننا نعرف أن منح درجة المعلم كان من نصيب محمد بيتو M. Bellito لقيامه بأعمال الجعفرية عام ١٢٠١م (٧٠١ هـ) ، وأن والده قد تمتع بهذا المنصب قبل ذلك . الأمر الذى يوضح اهتمام الملوك بصيانة القصر الذى حظى بوجود معلم مسلم ، وبالتالي كان على معرفة قوية بتقنيات العمارة المتبقية فى عهد أسرة بنى هود .

وفيما يتعلق بإعادة الاستخدام والتهينة حتى يكون المبنى مناسباً للبلاط المسيحى ، يجب الإشارة إلى أن المبنى الأساسى فى القصر الإسلامى ظل محتفظاً بتوزيع الفراغات التى به . وعلى ذلك يمكن القول بأن الصالة الشمالية للقصر الإسلامى أو ما يسمى بالصالون الذهبى أصبحت الصالون الملكى ، وهنا نجد أن الحجرة الغربية أصبحت غرفة نوم الملك ، وفى عام ١٢٠١م (٧٠١ هـ) تم فتح نافذة فيها بناء على أوامر الملك خايمي الثانى Jaime لمزيد من الإضاءة الداخلية ؛ ذلك أن الغرفة لم يكن بها من فتحات إلا الباب الموصل بالصالون الذهبى مثلما هى العادة فى الإنشاءات الإسلامية .

كما جرت أعمال أخرى موثقة في إطار إدخال تحسينات على الحديقة ، وتوسعة الحمام الملكي للإفادة منه بشكل أفضل والحمام لم يكن داخل القصر .

وفي عهد الملك بدرو الرابع (١٢٢٦ - ١٢٨٧) تم إجراء سلسلة من التعديلات الهامة في الجعفرية جعلت منه قصراً مدجناً بمعنى الكلمة ، وذلك من خلال الإبقاء على البنية الإسلامية ، وإضافة بعض المباني الأخرى التي تناسب مجلس البلاط .

وكان أول عمل هام قام به الملك في هذا القصر هو بناء مصلى سان مارتين خلال الفترة بين عامي ١٢٢٨م و١٢٢٩م . يقع هذا المصلى في الزاوية الشمالية الشرقية للجعفرية ، وله بلاطتان لكل واحدة ثلاث تربيعات إحداها ذات قبة مضلعة Cruceria . وبعد ذلك مباشرة تم تزويد المكان بأثاث لأداء الشعائر وشعارات ملكية . ولقد تعرض هذا المكان لتعديلات هامة على مدى التاريخ ، مثلما وجدنا ذلك عام ١٧٧٢م حيث تم تغطية العناصر المدججة بعناصر من الفن الباروكي . وخلال القرن العشرين تم تنظيف المكان من تلك العناصر وتهئية المكان ليكون مركز التوثيق لمجلس المدينة . وخلال هذه العملية ظهرت مجموعة من العناصر الزخرفية ، ومنها تذكر وجود عقود متعددة الخطوط متقاطعة تم تنفيذها بواسطة الملائم وهي أقدم العقود التي نجدها في أرغن .

وخلال عقد الخمسينات عاد الملك بدرو الرابع إلى الحجرات الخاصة بالقصر الإسلامي ، وأمر بتجديد أرضية حجرة النوم الملكية (١٢٥٢م) ، وإقامة مدفأة في الحجرة الشرقية المقابلة (١٢٥٩م) . وهذا يجعلنا نعتبر هذه الغرفة بمثابة غرفة طعام استخدمتها الملكة أثناء الاحتفالات بتتويج الملك مارتين الأول . لكنها اختفت من الوجود لسوء الحظ .

ومع هذا نجد أن التعديلات الأكثر أهمية للملك بدرو الرابع تتركز فيما أطلق عليه " القصر الجديد " . ويمكن أن يرجع تاريخ بناء هذا القصر إلى الفترة بين عام ١٢٥٤م والسنوات الأولى لعقد الستينيات . ولقد ضم هذا القصر الجديد الحجرات الإسلامية الواقعة في القطاع الشمالي ، وكذلك بناء حجرات أخرى بين الحجرات الأولى وبين السور ، وكذلك فوق البوائك الإسلامية وتقدمت أجنحته نحو الجنوب .

وعلى ذلك فقد أُلصقت بالصالون الذهبى الموروث عن عصر ملوك الطوائف ،
والصالة الكائنة فى الطابق العلوى فوق الصالون المكور صالتان مدججتان أخريان فى
الجهة الشمالية ويحدهما من فوقها . وفيما يتعلق بالصالة الثانية المقامة فى الطابق
الثانى فوق الصالون الذهبى الموروث عن عصر ملوك الطوائف (والتي يرى
المتخصصون أن بناءها يرجع إلى ذلك العصر) فمن المحتمل أنها تعرضت للتعديل فى
هذه المرحلة المدججة . وعلى ارتفاع أقل من الذى عليه الصالتان الكائنتان فى الطابق
العلوى (فهما مقامتان جنوبا فوق البائكة الموروثة عن عصر ملوك الطوائف وأجنحتها
المتددة) أقيمت حجرتان أخريان للقيام بوظيفة المراقبة على شكل حرف U باتجاه
حديقة صحن سانتا إيزابيل ، وهما حجرتان مدججتان ، ثم هدم الجزء الأعظم منهما
أثناء إجراء الأعمال فى إنشاء قصر الملوك الكاثوليك ، لكن بقى منهما نافذتان فى
الحوائط تمت الإفادة منهما " (١٠٢) .

وتتسم النافذتان المذكورتان بأهمية كبيرة ؛ ذلك أنهما تجمعان بين التصميم
القوطى ؛ إذ هناك أربعة أعمدة لتقسيم الضوء وتقوم فوقها عقود مدببة متقاطعة ، ومع
هذه العقود هناك العقود ذات الثلاثة فصوص التى تميل إلى القوطية والتوريقات ذات
الأصول الإسلامية .

وربما ترجع البائكة القائمة فى صحن سانتا إيزابيل إلى نفس الفترة ، وهى بائكة
مكونة من عقود مدببة تقوم على أكتاف ، ولها عقود مفصصة فى باطن العقد وكذلك
فتحات فى طبلات العقود . وإلى نفس الفترة التاريخية تنسب الغرفة المسماة غرفة
" القديسة إيزابيل " والكائنة فوق المسجد ، والتى لازال باقيا منها الباب نو العقد
المدبب والمفصص ، وبعض الزخارف الجصية الكائنة فى الطبلات والطنف .

وتنتهى هذه المرحلة من البناء بإقامة مصلى " سان خورخي " S. Jorge فى
القطاع الجنوبي لقصر ملوك الطوائف وانتهى العمل فيه عام ١٢٦١م ، وهذا المبنى
الجديد كان بمثابة مصلى الملكة ، وقد عرفنا بيانات عن مخططه من خلال مخطط يرجع
إلى عام ١٧٤٧م ، فهو مستطيل المساحة به أربع تربيعات عليها قباب مضلعة Cruceria ،
ولقد اختفى المصلى المذكور عام ١٨٦٧م ولم يتبق منه إلا وردة جصية محفوظة الآن فى
المتحف الوطنى للآثار بمديرى ، حيث نلاحظ تشابك عناصر زخرفية قوطية
وإسلامية (١٠٤) .

ومع هذا فإن الأعمال الإنشائية الكبرى الموثقة التي تمت خلال حكم الملك بدرو الرابع تشير إلى المزيد من التعديل الذي جرى على حجرات أصغر حجما . ففي عام ١٣٧١م أُعْمِلَتْ يَدُ التعديل فيما يسمى في الوقت الحاضر ببرج تروبانور (البرج الكبير) في القطاع الشمالي للقصر الذي يرجع إلى بني هود ، وكذلك في برج بينتو Viento الكائن في المنطقة الجنوبية . ولقد كان البرج الأول النواة الأولى للقصر في العصر السابق على عصر بني هود ، وكان ملحقا به الطابق السفلى . وأثناء عصر ملوك الطوائف في سرقسطة تمت إقامة طابقين آخرين ، وخلال عصر بدرو الرابع تمت إقامة حجرتين جديدتين فوق ما سبق .

أما برج بينتو فقد زال عن الوجود خلال القرن الثامن عشر . ويمكننا الاطلاع على الوثائق المتوفرة لنستخلص منها أن ذلك البرج الإسلامي المستدير الشكل كان ضمن برج آخر مربع الشكل ، وتم ملء الفراغ الموجود بينهما حتى مستوى السور ، وبعد ذلك تم بناء عدة حجرات استخدمت عام ١٤١٤م كغرف نوم للأمير ولي العهد ألفونسو الخامس العظيم el Magnanimo أثناء تنوير فرناندو دي انتيكيرا F. de Antequera .

وقام من خلفوا الملك بدرو الرابع مباشرة بإجراء تعديلات نعط الشعار المرسوم على سقف الصالون المدجن الكائن في الشمال في الطابق الأرضي ، وجاء ذلك بأن أزال الشعارين الخاصين بالزوجتين الأوليين لفرناندو الرابع ووضع ، فيها الأسلحة الخاصة بالزوجة الثانية للملك وهي الملكة فيولانت دي بار Violante . de Bar .

وتم خلال عهد الملك مارتين الأول (١٣٩٦ - ١٤١٠م) استكمال بعض الحجرات التي بناها الملك بدرو الرابع . وربما كان أبرز ما أسهم به هو واجهة كنيسة سان مارتين . وهذه الواجهة تجمع بين النمط القوطي حيث نجد العقد المرجوني Carpanel والعقد المدبب ، وقد تركت إحدى الطبلات خالية لوضع تمثال فيها ، وبين العناصر المدججة المكونة من طنف به معينات من الأجر البارز أو العقود الصغيرة المتعددة الخطوط التي تمر بمنطقة الطبلية ، وبذلك تزيل الحاجة إلى وجود التماثيل . وفي الختام نجد أن قصر الجعفرية أخذ يفقد أهميته خلال القرن الخامس عشر بالنسبة للملكية الأرغنية، واقتصر فقط على حفلات تنوير الملوك . وهنا لن يحظى القصر باهتمام آخر إلا عندما يحل عصر الملوك الكاثوليك .

الهوامش

- I.M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, pág. 62. (١)
- Cfr. J. Caston Lanaspá, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia* (Siglos XIII-XVI, págs. 487-189. (٢)
- M. T. Pérez Higuera. op. cit., pág. 69. (٣)
- Cfr.J. Caston Lanaspá, op. cit., págs. 243-247. (٤)
- M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, *Arquitecturas de Toledo. Del Romano (٥) al Gótico*, pág. 331.
- Ibidem, págs. 395-396 y B. Martínez Caviro, *Mudéjar Toledano. Palacios y (٦) Conventos*, págs. 211-220.
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., páginas 349-350 y B. B. (٧) Martínez Caviro, op. cit., págs. 175-185.
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., pág. 360 y B. B. Martínez (٨) Caviro, op. cit., págs. 261-274.
- Cfr M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., páginas 353-354 y B. B. (٩) Martínez Caviro, op. cit., págs. 97-102.
- Cfr M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., págs. 181-186. (١٠)
- Ibidem, pág. 184. (١١)
- Ibidem, págs. 295-296. (١٢)
- Cfr. M. C. Abad Castro, *Arquitecturas religiosas en el arzobispado de Toledo*, (١٣) págs. 97-104 y B. Pavón Maldonado, *Guadalajara Medieval*, págs. 43-47.
- W. Rincón García, *El Mudéjar y la Orden del Santo Sepulcro en Aragón*. (١٤) Pág. 250.
- Cfr. O. Cuella Esteban, *San Pedro Martir de Galatayud*, págs. 131-139. (١٥)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. 2 pág. 465. (١٦)
- Ibidem, vol. 2, págs. 465-466. (١٧)

Ibidem, vol. 2, págs. 14-23. (١٨)

Ibidem, vol. 2, págs. 250-258 y El arte Mudéjar en Teruel y su provincia, (١٩)
págs. 36-41.

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, págs. 384. (٢٠)

(٢١) بقيت الإشارة الى مقر الإقامة الملاصق للجانب الجنوبي لدار العبادة وهو عبارة عن مخطط مربع الشكل له خمسة تربيعات بها عقود في كل جانب وله أسقف عبارة عن قباب مضلعة (تقاطع Cruceros)

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, págs. 128-129. (٢٢)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, págs. 111-112. (٢٣)

Ibidem, págs. 463-46. (٢٤)

W. Rincón García, op. cit., págs. 249. (٢٥)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, págs. 410-411. (٢٦)

Ibidem, pág. 411. (٢٧)

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, pág. 135. (٢٨)

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, pág. 413. (٢٩)

Ibidem, pág. 412. (٣٠)

Cfr. W. Rincón García, op. cit., págs. 247-254. (٣١)

Ibidem, pág. 254. (٣٢)

G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pág. 114. (٣٣)

Cfr. Ph. Araguas y A. Peropadre Muniesa, La "Seo del Salvador" église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines ? 1550, págs. 281-305. Se trata de un estudio preciso sobre la época de la catedral de Zaragoza que nos interesa.

Cfr. C. Lacarra Ducay, El Templo Arzobispal (1318-1381), en AA.VV., "La Seo de Zaragoza", págs. 127-138. (٣٥)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación de la Parroquia de La Seo de Zaragoza, págs. 47-66 y Cerámica decorativa y azulejería en la Seo de Zaragoza, en AA.VV., "La Seo de Zaragoza", págs. 381-388. (٣٦)

Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, págs. 241. (٣٧)

Ibidem, vol. 2, pág. 386. (٣٨)

Ibidem, vol. 2, pág. 386. (٢٩)

P. Mogollon. El Mudéjar en Extremadura, en AA.VV. "El Mudéjar Iberoameri- (٤٠)
cano", pág. 101.

Cfr. P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, págs. 268-270. (٤١)

Ibidem, págs. 137-139. (٤٢)

Ibidem, págs. 275-278. (٤٣)

Ibidem, págs. 207-208 y 134-135. (٤٤)

Cfr. P. Mogollon, El Monasterio de Tentudia, Vicario de la Orden Militar de (٤٥)
Santiago, págs. 169-186.

Cfr. P. Mogollon. El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás (coord.), "El Arte (٤٦)
Mudéjar", pág. 95.

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, pág. 181. (٤٧)

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás (coord.), "El Arte Mu- (٤٨)
déjar", págs. 91 -92.

Ibidem, pág. 92. (٤٩)

El modelo, con variantes, fue repetido como humilladero en la parte alta de (٥٠)
la sierra de Altamira, a pocos kilómetros de Guadalupe. Cfr P. Mogollon, El Mudéjar
en Extremadura, pág. 193-194.

Cfr. R. Manzano Marlos, Casas y Palacios en Sevilla almohade. Sus antece- (٥١)
dentes Hispanicos pág. 321.

M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y León, pág. 93- 96. (٥٢)

P. Mogollon, El Mudéjar guadalupense, págs. 29-41. (٥٣)

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, Guía artística de (٥٤)
Sevilla y Su provincia, págs. 214-213.

Ibidem, págs. 163-164. (٥٥)

La armadura central se renovaría en el siglo xvii. cfr. M. A. Toajas Roger, (٥٦)
Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII,
pág. 49.

La armadura es fechada por algunos estudiosos en el siglo xv, cfr. C. Duclós (٥٧)
Bautista, Carpintería de Blanco en la Arquitectura religiosa de Sevilla, pág. 304.

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. Cit., pág. 104. (٥٨)

Las techumbres parece que se renovaron en el siglo xvi. cfr. M. C. Fraga (69) González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía, págs. 227.

Cfr. A. Morales. M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., págs. 258-259. (70)

Ibidem, pág. 333. (71)

Ibidem, pág. 206. (72)

Ambas iglesias, ubeda y Canena, han sufrido intervenciones históricas y ac- (73)
tuales que han falseado y anulado sus valores artísticos. Cfr. L. Gila Medina, El Mu-
déjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística, pág. 131-133 y Arqui-
tectura Religiosa de La Baja Edad Media en Baeza y ubeda, págs. 121-131.

Cfr. A. Morales, Arquitectura medieval en La Sierra de Aracena, págs. 19-20. (74)

Cfr. A. Jiménez, Arquitectura Mudéjar y Repoblación: el modelo onubense, (75)
págs. 237- 252.

Ibidem, pág. 243. Esta iglesia asume también la denominación de San Ma- (76)
tés al situarse allí esta advocación tras la ruina de ermita con este nombre que re-
spondía a un proyecto de absida semicircular y una sola nave. Cfr. A. Morales Martí-
nez. op. cit., págs. 90-91

Cfr. A. Morales, op. cit., pág. 127. (77)

Ibidem, pág. 99. (78)

Ibidem, pág. 127. También responde a este esquema la iglesia de Santa (79)
Zita de Zufre, pág. 133.

Ibidem , pág. 123. (80)

Ibidem, pág. 132. (81)

Cfr. M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana en Córdoba, (82)
pág. 153; y M. Nieto Cumplido. La Catedral de Córdoba, págs. 360-362.

M. A. Jordano Barbudo, op. cit., pág. 158 y M. Nieto Cumplido, op. cit., págs. (83)
460-466.

M. A. Jordano Barbudo, op. cit., págs. 152-153. (84)

Cfr. R. Sánchez Saus, Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: Las (85)
fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana, págs. 299-311.

A. Morales, M. J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., pág. 142. (86)

Cfr. G. Duclas Bautista, Carpintería de lo Blanco, en la Arquitectura Religio- (87)
sa de Sevilla, pág. 307.

- Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., pág. 127. (vA)
- Cfr. P. Gutiérrez Moreno, La Capilla sevillana de la Quinta Angustia, págs. (vA) 233-245.
- Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., págs. 164 y 215. (A.)
- Cfr. R. Cómez Ramos, El Alcázar del Rey don Pedro, páginas 32-33. No obstante, en la crónica de Alfonso XI se recoge la noticia de la reunión del monarca con sus nobles en el patio de Yeso lo que apunta a que ya estaba construida la sala de Justicia, cfr. M. T. Pérez Higuera, Mudejarismo en La Baja Edad Media, pág. 14.
- Cfr. J. Navarro Palazon y P. Jiménez Castillo, El castillejo de Monteagudo: Qasr ibn Sad, págs. 63-103.
- Sobre el alcázar de los reyes cristianos de Córdoba, el estudio del arquitecto (Ar) restaurador Víctor Escribano Ucelav revela datos de importancia en la comprensión histórica atendiendo, sobre todo, a las grandes transformaciones sufridas por el conjunto para su funcionamiento como espacio museográfico. Cfr. V. Escribano Ucelay, Estudio histórico artístico del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba.
- M. T. Pérez Higuera, Arquitectura Mudéjar en Castilla y León, pág. 93. (Aé)
- Ibidem. (Ae)
- Ibidem, págs. 96-98. (Aé)
- Ibidem, pág. 99. (Aé)
- Cfr. M. González Cristóbal, Inventarios Documentales. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, 1316-1936, págs. 296 y 298.
- Cfr. P.J. Lavado Paradinas, El palacio mudéjar de Astudillo, págs. 579-599. (Aé)
- A. Otejón, Historia de Astudillo y del convento de Santa Clara, pág. 274. (Ae)
- M. T. Pérez Higuera, op. cit., págs. 104-105. (Aé)
- Agradezco la colaboración prestada por el arquitecto Antonio Almagro que me adelantó, en varias conversaciones, algunas de las conclusiones del levantamiento planimétrico que lleva a cabo por encargo del Patronato del Real Alcázar, haciéndome comprensible el conjunto del palacio de Pedro I.
- Las distintas posturas historiográficas al respecto están bien resumidas, necesariamente sin conclusiones, en M. I. González Ramírez, El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla, págs. 109-112.
- R. Cómez Ramos, El Alcázar del Rey Don Pedro, páginas 64-67. (Aé)
- J. C. Hernández Núñez y A. Morales. El Real Alcázar de Sevilla, pág. 37. (Ae)

R. Cómez Ramos, op. cit., págs. 71-79. (11)

Cfr. J. C. Hernandez Núñez y A. Morales, op. cit., pág. 45. (17)

Cfr. M. I. González Ramírez, op. cit. (18)

Cfr. M. I. Álvaro Zamora, Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación (19)
mudéjar de la Parroquia de la Seo de Zaragoza, págs. 275-293.

R. Cómez Ramos, op. cit., pág. 87. (100)

Ibíd., pág. 49. (101)

Concretamente, en lo que se refiere al palacio mudéjar del siglo XIV, son (102)
sus autores Esteban Sarasa Sánchez (introducción histórica), Manuel Martín-Bueno
y J. Carlos Saenz Preciado (introducción arqueológica) y Gonzalo Borrás Gualis
(descripción artística), a los cuales seguiremos en las líneas que continúan. AA.VV.,
La Aljafería.

G. Borrás Gualis, EL palacio mudéjar. Descripción Artística, en AA.VV., (102)
"La Aljafería". págs. 191-193.

Cfr. E. M. Alquézar Yáñez, I. Arias Sánchez y A. Franco Mata, Carpintería (103)
y elementos arquitectónicos mudéjares en el Museo Arqueológico Nacional proce-
dentes de Aragón, págs. 867-881

الفصل الرابع

القرن الخامس عشر

٤ - ١ : أعمال الخشب فى قشتالة وليون : -

فيما يتعلق بالعمارة التى تمت خلال القرون من الثانى عشر وحتى الرابع عشر نجد أنه لم يتبق منها إلا مذابح وتربيعات Tramos مستقيمة فى منطقة صدر الكنيسة ، ولها قباب فرن أو قباب نصف أسطوانية مشيدة من الحجر . وبالنسبة لبلاطات الكنائس فلا تعرف إلا القليل عن أسقفها المقيمة ، رغم أننا نعرف أنها كانت من الخشب منذ العصر السابق على العصر الرومانى . وهنا نجد أن أغلب المباني إما جرت عليها تعديلات بنيوية وكذلك أخرى مساحية هامة ، وإما أنه تجديد لأسقفها الخشبية ابتداءً من القرن الخامس عشر . وعلى هذا فإن الأطلال المتبقية من عصور سابقة ليست كثيرة بشكل يكفى للخروج بنتائج تتعلق بالتقنيات وطرائق العمل .

وقد نوّه بدرو لاباتو Pedro lavado إلى أنه يمكن القول بأن أغلب دور العبادة ، وكذلك بعض المباني الأخرى المعاصرة لها خلال القرون الوسطى كانت ذات أسقف خشبية وتم البدء فى تجديدها اعتباراً من القرن الخامس عشر ، توافقا مع الازدهار الاقتصادى الذى عاشته كبريات المدن القشتالية ، حيث كانت مراكز تجارية ومقرا لبعض العائلات النبيلة التى أسهمت خلال هذا القرن والقرن الذى يليه فى إقامة مبانٍ لتعيش فيها ، وإقامة كنائس ومصليات جنازية للدفن ، وتشبيد بعض المؤسسات الدينية لإيواء الأبناء وبعض أفراد الأسرة . وبذلك حل محل هذه الأسقف التى على شكل مقص أو Par e hilera (المسند وعرق الخشب العلوى) أسقف أخرى أكثر

تنوعاً وثراءً وتعداداً في الألوان وتذهيباً وجاءت في شكل هياكل مثمّنة الأضلاع أو على شكل قباب بهدف الحد الأقصى من التوازن والمتانة وبون المزيد من الأبهة الخارجية^(١).

وتعتبر منطقة تيرآدي كامبوس T.de Campos أبرز المراكز الهامة في إقليم قشتالة وليون خلال النصف الثاني للقرن الخامس عشر ، وهو مركز يتسم تقنياً باستخدام الطوب المصنوع من التراب المدقوق (الطابية) Tapial في بناء الجدران ، وباستخدام الأسقف الخشبية المقبية .

وتحدثنا ماريا تيريسا بيريث إيجيرا عن ملامح هذه المجموعة قائلة : " ترتبط البنية بمحاولة إبراز الفراغات المكعبة ، بمعنى أن البلاطات تبقى محصورة بين الصدر المربع والبرج الكائن عند مدخل الكنيسة ، وهذا ما يساعد على متانة المجموعة ؛ ذلك أن أسقف البلاطة تتوازن مع الهياكل المثمّنة الكائنة فوق المصليات التي توجد في صدر دار العبادة أو عند مدخلها"^(٢) .

وتبرز بعض الإنشاءات ذات الدلالة في هذا المقام ، ونذكر من بينها كنيسة سانتا ماريا في بشريل Becerril de campos وكنيسة أوسيوّس Husillos ذات الهياكل من طراز "المسند و الرباط" . إلا أن بدرو لاباتو أشار إلى نظام آخر أطلق عليه " النظام المختلط " ، ويوجد في مقاطعة تيرآدي كامبوس T. de Campos : " وهناك بعض الأسقف من هذا النوع في كنيسة سان ميغل دي إسكالادا S.M.de Escalada ، وسقف مقر الإقامة دير سان خوان دي كاستر خيريث S.J.de Castro Jeriz ، وكنيسة كريستو دي نوينياس C.de Dueñas أو إحدى بلاطات كنيسة سان أندرس دي أجيلاردى كامبوس . وتقدم لنا هذه المباني تنويعاً من الأسقف بين " المسند والرباط " و" المسند وعرق الخشب العلوى " Par e hilera ، ذلك أن الدعامة الخشبية الأفقية التي تقع عليها العروق الجانبية تتسم بأنها عريضة بما فيه الكفاية وتزخرف وكأنها رباط حقيقي ، حيث نجدها في كل من كنيسة كاستروخيريت ، ودينياس ، وأجيلاردى كامبوس ، وبها تشطّيبات في أطراف البلاطة تبدو في بعض الحالات تنويعاً لحوض (معجن) ، وقد خصصت لهذا النوع مرحلة من مراحل التصنيف " المشترك " الخاصة

بالقرن الخامس عشر^(٣) . ومعنى هذا أن العرق الخشبي الألقى أصبح ذا عرض غير معتاد ، وهنا يمكن الحديث عن مصدّ *almizate* زائف ولهذا يجب استكمال به بعض الزخارف .

تولت بيلين جارتيا دى فيجيرولا B.G.de Figuerola تحليل ودراسة عدد كبير من الأسقف الخشبية المقبية التي ترجع إلى الفترة من القرن الثالث عشر إلى القرن السابع عشر^(٤) . وتصف الباحثة الأسقف التي تم إنجازها خلال الفترة من نهاية القرن الثالث عشر وحتى نهاية الخامس عشر بأنها تأخذ ملامح العصور الوسطى ، وأبرز الأسقف التي وصلت إلينا منها وأغلبها هي التي تتعلق بالقرن الخامس عشر . وعلى ذلك فالسمات الشكلية لها هي على النحو التالي :

” لم تعد التشبيكة ذات دور رئيسي كما هو الحال في هياكل لاحقة ، اللهم إلا بعض الحالات خلال القرن الخامس عشر .

كما أن الزخارف تعتمد أساسا على الألوان ، وهنا تجتمع الموضوعات المدججة مع غيرها من الموضوعات المتنوعة مثل : المسيحية ، والقوطية ، والشعارات

أما السقف ” نو” المسند والعرق ” أو ” نو” المسند والرباط ” فنجد أن المصدّ أو الجوانب السفلى ذات شرفات مسننة ، أما الهياكل الحديثة (القرنين السادس عشر والسابع عشر) فقد اختلفت منها هذه العناصر الزخرفية بشكل تدريجي .

وإذا ما استثنينا عرقين سقفين مغطيين *Taujotes* (أحدهما في الجامعة والآخر في دير سانت إيزابيل) فإن باقى الهياكل الخشبية لا تختفى بنيتها بالزخرفة ، ومع هذا يمكننا أن نرى الزخرفة اللونية القوطية وقد امتدت على طول اللوحات وأسهمت بذلك في إثارة الخلط^(٥) .

وهناك بعض العماائر الهامة التي كانت في الأصل قصورا ، ثم منحها الملوك أو النبلاء للجماعات الدينية المختلفة ، وهنا نجد أن يد التعديل – بالهدم أحيانا وإضافة مبانٍ أخرى – أخذت تعمل فيها حتى يتوافق المبنى مع وظيفته الجديدة . وربما كان دير سانتا كلارا دى أستوديا أبرز مثال على ذلك ، وهناك قصر لألفونسو الحادى عشر

وبدرو الأول بنى خلال القرن الرابع عشر ، وقد قامت السيدة / بياتريث بمنحه إلى مؤسسة دير سانت ماريا لاريال عام ١٢٦٢م بناء على وصية والدها الملك بدرو ^(٦) . وقد أدى هذا المنح إلى قيام القائمين على أمره بإدخال تعديلات على المبنى الأصلي ، كما أدت الحماية الملكية المستمرة للدير إلى محاولة تعديله ليصبح ضريحا ملكيا اعتبارا من عام ١٢٧٢م ، حيث دفنت هناك السيدة / ليونور والدة الملك إنريكي الثاني ، وقد أدت الزيادة في وظائف الكنيسة - بحيث تعيد جانب الطقس إلى الجنائزى - إلى ضرورة استحداث فرع جديد ، وبذلك بدأ بناء كنيسة جديدة اعتباراً من هذا التاريخ .

والمبنى عبارة عن بلاطة مستطيلة ذات طابع قوطى ، وبها مصلى كبير عليه هيكل خشبى مدجن يرجع إلى القرن الخامس عشر . وقد أضيفت عدة مصليات إلى هذا المسطح وخاصة في البلاطة اليسرى ، أما المصلى الرائع الخاص بآل سالادابيا Saldaña فقد أقيم عند البلاطة اليمنى . ويلاحظ أن الهيكل القائم على المخطط المستطيل يأخذ شكلا مئمنا ، وبه خمسة سواتر مكشوفة apeinado بها تشبيكات من ثنتى عشر طرفا ومجموعات من المقربصات ، وكذلك إفريز ومقربصات يضم فى أسفله مجموعه من صور القديسين.

وقد طرحت ماريا أنخلس تواخاس M.A.Toajas إمكانية اعتبار مقصورة الكهنة على أنها مصلى ملكى خاص بالملك خوان الثانى وترجع إلى حوالى عام ١٤٥٠م ، كما تربط المصلى ببعض الأعمال المعاصرة مثل صالون سوليو Solio فى قصر شيقوبية ، أو مصلى " قصر مدريد " الذى تهدم : " يمكن أن يطلق عليه المصلى الملكى على أساس أنه سيكون مسرحا لبلاط إسبانيا ابتداءً من القرن السادس عشر وحتى الثامن عشر " .

وقد ضمت هذه المنشآت جميعها (وخاصة فى الدير - القصر المسمى تورديسياس) مجموعة من الأشكال والمفاهيم المعمارية المتنوعة فى تناغم ، وبون استمرارية أو تناقض (وهذا ما يتناقض تماما مع تاريخ الأساليب الفنية المعمول به) . وهنا يجب أن نشاهد الملامح الذاتية الخاصة بالتجارب الفنية لهذا الزمان ومكانها ، حيث تعتبر هذه المقصورة أحد الأعمال والوثائق الهامة البارزة ^(٧) .

٤ - ٢ : المنشآت المدنية في الهضبة الشمالية :

تولت أسرة تراستامارا Trastamara عبء دعم سلطة النبلاء ، الأمر الذي هيا لهم إعادة بناء حصونهم القديعة أو إدخال تعديلات عليها ، وهيا هذا الدعم إنشاء قصور في المدن الهامة القريبة من المسارات المؤدية إلى البلاط .

أخذ الطابع المدجن الذي نجد عليه المنشآت الملكية (وكذلك ممارسات البلاط اليومية) ينتقل إلى طبقة النبلاء التي أخذت تستخدم الهياكل الخشبية في الأسقف ، والزخارف الجصية على الحوائط ، والرسم ، وكسوة الوزرات . وعادة ما تعرضت المباني التابعة للنبلاء للكثير من التعديلات المرتبطة بنوعية الاستخدام أو تهدمت بفعل الزمن . ومع هذا فهناك بعض السمات التي أمكن رصدها من خلال الأعمال الأدبية ، والتي تساعدنا على تكوين فكرة واضحة عن طبيعتها وبنيتها الشكلية . ونذكر من بين تلك المباني حصن بونفيرادا Ponferrada في ليون (توجد بقايا من الزليج في متحف ليون ، بالإضافة إلى شعارات تخص السيد / بدرو ألباريث أو سوريو أول كونت لـ ليموس Lemos والذي توفي في عام ١٤٨٢م ، وتخص كذلك زوجته السيدة / بياتريث دي كاسترو ابنة حاكم قشتالة) . نذكر أيضا قصر بينابنتي Benavente في سامورة Zamora (وهو في الوقت الحالي منذ قاسياحيا) ، وحصن بلنسية دي دون خوان في ليون (وإذا ما أخذنا في الاعتبار الزخارف الجصية فقد شيده السيد بدرو دي أكونيا P.de Acuña الذي توفي عام ١٤٥٦م ، وزوجته Leonor de Quiñones وابنة السيد / خوان دي أكونيا الذي توفي عام ١٤٧٦م وزوجه هذا الأخير المدعوة / تيريسا إنريكيث حيث لازلنا نرى شعاراتهم في بعض أبراج المكان) ، وكذلك بيا نويبا دي كانيدو Villanueva de Cañedo بسلمنقة (الذي بناه آل فونسيكا Fonseca خلال القرن الخامس عشر ، ثم رُمم بعد ذلك ولازال يحتفظ ببعض عناصر النجارة التي تنتسب إلى ذلك العصر)^(٨) . وهناك حصن أريبالو Arévalo الذي تعرض لتعديلات كثيرة وكذا ما يشبه إعادة البناء ، وقد بنى هذا الحصن السيد / ألبارو دي ثونيغا A.de Zuñiga دوق أريبالو. ثم أعيد بناؤه وتحديثه خلال النصف الثاني للقرن الخامس عشر^(٩) . كما نجد أن حصن ناروس دي سالدينا Narros de Saldveña أببلا حيث يظهر شعار

السيد / رودريجو دي بالدرابانو R.de Valderrabano وزوجته بياتريث دي جوثمان . وهذان الشعاران يساعدان على تحديد تاريخ بنائه بالقرن الخامس عشر ^(١٠) . ويعتبر حصن كوكا أحد أفضل الحصون من حيث البناء والحالة الجيدة التي عليها ، فلقد شيده السيد / ألونسو ديفونسيكك A de Fonseca ابتداءً من عام ١٤٥٣م بعد أن حصل على موافقة الملك خوان الثاني على البناء ^(١١) .

هناك قصور أخرى تم تحويلها إلى أديرة كما هي العادة في بعض القصور الملكية ، وأخذت تفقد مع مرور الزمن بنيتها الأصلية . ونذكر من بين هذه القصور قصر آل إنريكيث في ليون ، حيث تم تحويله إلى دير يطلق عليه " كونثبثيون فرانثيسكا " . وكذلك القصر المشيد في سلمنقة على يد خوان سانثيث دي إشبيلية خلال الفترة بين ١٣٩٠م و ١٤١٩م والذي أصبح دير " لاس دوينياس " . ومن الناحية العملية فقد اختفت بنية القصر ولم يتبق لنا منه إلا عقد حصى في مقر الإقامة وبه زخرفة عبارة عن كسوة من الزليج في البنيقات ، وكذلك وزرة العضادات حيث يمكن رصد التأثير الإشبيلي وهذا ليس بغريب إذا ما عرفنا أن رئيس الحسابات في قشتالة هو من أهل ذلك المكان ^(١٢) .

وتضم هذه المنشآت التي أقامها النبلاء خلال القرن الخامس عشر بعض الأحزمة الهامة التي تبرز فيها سيرها على نمط القبة الإسلامية ، وأبرزها الضريح الذي أقيم في دير لاميوخورادا دي أوليدو (بلد الوليد) . فلقد شُيد المصلى الجنائزي ملحقاً بالكنيسة التي زالت اليوم من الوجود . وقام بذلك السيد بيلاسكو فرنانديث رئيس المحاسبين لوريث العرش الأمير فرناندو دي أنتكيرا . وأدت وفاة راعي المبنى عام ١٤١٤م إلى تولى زوجته السيدة / كاتالينا رودريجيث مهمة الانتهاء منه ، وهناك دفن آله ممن جاءوا بعده حيث يمكننا ملاحظة عدة طروح فنية في العقود الجنائزية arcosollo ، وهي تيارات تبدأ من القوطية وتنتهي بعصر النهضة مروراً بالمدجن ، وتشكل في معظمها أعمال زخرفية جصية تتسم بالأهمية ^(١٣) . ويتحول المكان المربع المسطح إلى قاعدة لقبة مكونة من ستة عشر تقاطعاً مزدوجاً تتقاطع مع بعضها في أكثر من نقطة مكونة بذلك شكلاً نجمياً ضخماً في الوسط .

هناك مصلى جنازى آخر نجده فى كنيسة سانتا ماريا دى أرباس فى مايورجا دى كامبوس Mayorga de Campos (بلد الوليد) ، حيث نجد قبة عليها هيكل خشبى " المسند والرباط " وإفريزا عليه زخارف جصية . وقد استخدم المصلى لدفن رفات بدرو جارتيا دى بياجومث وزوجه السيدة / خوانا ديث عام ١٤٢٢م^(١٤).

ويتسم المصلى الجنازى للسيد/ ديجو جومث دى ساندوبال (المتوفى ١٤٥٥م) بأهمية كبيرة ، وقد أقيم فى كنيسة لابرجرينا دى ساهاجون La peregrina de Sa-hagún ، حيث نلاحظ الطابع المدجن فى الزخارف الجصية على الحوائط وليس فى القبة المضلعة cruceria ، رغم وجود مجموعة من المقربصات فى منطقة المفتح . وتركز المساحات الزخرفية فى شكل عقود كبيرة مدببة ، ولا بد أنها كانت تضم تحتها مقابر . أما الحوائط الغالية ففيها عقود صماء فى شكل إفريز علوى كبير ، وكذلك مستطيلات تضم تشبيكات ، ومعينات ، وتوريقات ، وشعارات . ويتوج كل ذلك خط من المقربصات . وقد كست الألوان - قديما - كافة عناصر هذه المجموعة الزخرفية^(١٥) .

٤ - ٣ : العمارة فى الدائرة الطليطلية : -

نشأ فى هذا القرن نمط جديد تطور عن النماذج السابقة ، ويتمثل فى سد جوانب الصحن من ثلاثة جوانب على الأقل . وقد أدى ذلك إلى إقامة سلم ، دخل عليه بعض التطور ، يؤدى إلى الطابق العلوى ومحولا إياه إلى الطابق النبيل .

ويعتبر قصر فوينساليدا أحد أبرز هذه الأمثلة وهو قصر بنى عام ١٤٤٠م على يد بدرو لويث دى أياالا وزوجه إلبيرة دى كاستانيدا . وكما هى العادة فى مثل هذا النوع من العمارة المدنية فقد طرأ عليه تطور بتنقله بين ملاك كثيرين ، وإخضاعه لاستخدامات مختلفة وتغييرات تاريخية حتى أصبح مقر " رئاسة حكومة قشتالة لا مانشا Castilla-la Mancha . ويقوم القصر حول صحن مستطيل ويتم الدخول إليه من الخارج من خلال زاوية ، وله دهاليز مسننة فى جوانبه الأربعة وتقوم عقودها على أكتاف مثمثة عليها رؤوس أسود وشعارات تخص من قاموا ببنائه ، وتنتشر الصالات حول

الصحن على طابقين ، ويمكن أن نبرز من بين الزخارف تلك الجصية ذات الطابع القوطي والتي تحيط بالفتحات ، وكذلك ما يوجد في الداخل وهي عبارة عن صالات مستطيلة مستلهمة من الطرز الإسلامية ، وفوقها أسقف خشبية رائعة نبرز من بينها سقف الصالون الرئيسى فى الطابق العلوى حيث توجد به " عروق خشب معمرية " ، وتشبيكة مكونة من ثمانية أطراف فى المصد ، وأشغال اللفائف labor de menado فى أسفل الجوانب ، ويمكن تحديد تاريخ بناء القصر من خلال التروس الخاصة بمن أسسوه ^(١٦) .

وهناك نمط يشبه هذا القصر رغم أنه أصغر مساحة ألا وهو منزل السيد روى لوبث دابا لوس Ruy López D. الذى بنى عام ١٤٧٠م ، وتم الحصول عليه عام ١٥٢٥م ليكون مقرا لدير القديس أنطونيو . ولقد كان الصحن المسمى صحن أشجار البرتقال مركزاً لمنشآت نبيلة ، وبه أكتاف مثمنة وزخرفة مكونة من شعارات فى الجزء العلوى . كما أن المجموعة مسننة فوق روافد قص كبيرة Zapatas ، كما أن الدهاليز بها أسقف مسطحة عليها أشغال اللفائف ، زاد من ثرائها الألوان التى جاءت فى شكل موضوعات نباتية وغيرها ^(١٧) .

يجب علينا أن ندرج قصرين آخرين شُيدا خلال هذا القرن ، وأصبحا بعد ذلك جزءاً من قصور أخرى ترجع إلى القرن السابق ، وضمن دير سانتا إيسابيل لاريال . هذان القصران هما : قصر السيدة إينس دى أياالا وقصر السيدة خوانا إنريكيث ، وقد كان القصر الأول واقعا خارج نطاق الدير ، بحيث يفصله عنه حارة لكنه كان متصلا به من خلال سقفية وممر تحت الأرض . وقد جرت عليه ترميمات كثيرة وكبيرة ليكون مقرا لنقابة المهندسين المعماريين فى طليطلة ، إلا أنه يحتفظ فى الصحن بالأكتاف المثمنة التى تسير على نهج ما هو قائم فى قصر فوينسإليدا . كما لازالت توجد به بقايا زخارف جصية فى الواجهات وبقايا أعمال نجارة فى الأسقف ، ولابد أن تاريخ بنائه يعود إلى الفترة بين عام ١٤٣٥م و ١٤٥٣م ^(١٨) .

ونجد أن آخر هذه القصور التى تم ضمها إلى الدير هو قصر السيدة خوانا إنريكيث الذى يحيط بمقر الإقامة المسمى لاورلس Los Laureles ، وقد جرت عليه تعديلات هامة خلال القرن السابع عشر ، ومع ذلك احتفظ ببعض الأسقف مثل ذلك

المسطح الذي نجده في دهليز الطابق السفلي ، وبه زخارف لونية من موضوعات نباتية ترافقها بعض الشعارات التي يمكن أن نلمح منها تلك الخاصة بأسرة آل توليدو و آل لويث دي أيا لا . وهذه الشعارات تسهم في توثيق المبنى وتحدد تاريخ البناء بين عامي ١٤٥٢م ١٤٥٨ م . ولهذا الصحن باب به عقد مزخرف بالجص ويؤدي إلى نافورة رخامية في الوسط . كما أنه " سقوف بواسطة هيكل خشبي ، "المسند والرباط " مكشوف apeinazado مع وجود عناقيد مقربصات في المصدر ، ويتكرر في قاعدة السقف arrocabe القرس الذي يحمل خطوط أرغن (حيث تظهر أيضا في القرس الكائن عند المدخل) (١٩) . وهناك عقد مقربصات يؤدي إلى الجانب الآخر للصحن ، حيث كان هناك سقف خشبي تم بيعه ونقله إلى متحف سان لويس Saint Louis (الولايات المتحدة) عام ١٩٣٢م (٢٠) .

وتعتبر المصليات الجنازية أحد الفصول الهامة في دائرة طليطلة خلال القرن الخامس عشر . فهناك مصلى سان خيرونيمو المقام في دار العبادة القديمة التابعة لدير كونثبثيون فرانثيسكا ، وقد بناه السيد/ جونث لو لويث دي لافوينستي (تاجر قماش) عام ١٤٢٢م ، وأصبح التصميم الأكثر أهمية في العمارة الجنازية الطليطلية . وهو عبارة عن قبة مساحتها مربعة طول كل ضلع ٥٥ م ، ولهذه المساحة المربعة سقف خشبي مثنى فوقه قبة نصف أسطوانية . والمجموعة هي من ذلك الطراز من القباب التي يطلق عليها (البحيرة) alboaire (المغطاة بالزليج) ؛ ذلك أنها مكسوة بقطع من السيراميك المزجج بالتبادل مع قطع من السيراميك من الطين المحروق . ونظرا للنمطية البنيوية التي عليها وكذا زخارف التشبيكات تم الربط بينها وبين قبة القديس بابلو في إشبيلية وقبة سانتا كلاردي أستودياس إلا أن هاتين الأخيرتين تفتقران للزليج " فالقبة مشيدة من الحجر ومزخرفة بزليج تم تصنيعه في مانيسيس Manises ذي لون أزرق كوبالتي ، ولون أكسيد النحاس والمنجنيز واللون الذهبي . أما الموضوعات الزخرفية فهي متنوعة إذ تجمع بين الموضوعات الإسلامية والمسيحية التي يمكن أن نبرز منها " يد فاطمة " و IHS " (٢١) .

وبالنسبة لمصلى سانتو تومية S. Tamé الكائن في كنيسة سان خيل في وادي الحجارة - الذي أسس خلال القرن الخامس عشر على يد سانشيث دي أورثوكو -

فهو يتفق مع نمط البلاطة القصيرة والمذبح شبه المستدير ، كما أنه مزخرف بالجص حيث تظهر العناصر النباتية الطبيعية من نفس النمط الذي يوجد في المعبد اليهودي الترانسترو ، في تبادل بين التوريقات ، والتشبيكات ، والنقوش الكتابية العربية ^(٢٢) .

وعودة إلى عمارة الأديرة لنجد دير سانت كلارا ^(٢٣) الذي أسس عام ١٢٦٩م ، وهو عبارة عن مجموعة من المنازل التي قدمتها السيدة / ماريا ملنديث (أرملة سوير تيث دي منيسيس القائد العام لطليلة) ، وأضيفت إليه مبان مدنية أخرى مثل منزل حامد خرافى (حيث تحدثنا عنه كقصر يرجع إلى القرن الثاني عشر) . وقد حظى الدير المذكور بشيء فيه انسجام وترايط تحت إشراف الأميرتين السيدة / إينس والسيدة / إيزابيل (ابنتا الملك إنريكي الثاني سضاحا) فقد التحقتا بالدير وعينت أولاهما رئيسة الدير عام ١٢٩٣م . وأنشئت الكنيسة خلال السنوات الأولى للقرن الخامس عشر وهي عبارة عن بلاطتين . وأولى هاتين البلاطتين : البلاطة اليسرى Evangello تعرضت لإصلاح خلال القرن السابع عشر حيث ضم إليها صدر عبارة عن قبة إهليجية elliptica أشرف على تصميمها خورخي مانويل تيونوكوبولى Theotocópuli أما الثانية : الخاصة بالبلاطة اليمنى فقد احتفظت بمصلاها الكبير ذى القبة المضلعة Crucelra . أما البلاطتان فلهما سقف خشبي " المسند والرباط " وأوتار مزبوجة وزخرفة عبارة عن تشبيكة تقع فى أسفل الجوانب وفى المصد . كما تظهر فى هاتين المنطقتين عناقيد ومكعبات من المقرصات . ولقد فقدت البلاطة اليسرى الألوان الأولية ، وربما كان السبب هو اندلاع حريق أدى إلى إصلاحها ^(٢٤) .

ويؤكد وجود شعارات الأميرتين على تبنيهما الأعمال الإنشائية ، بالإضافة إلى مقر الإقامة الملاصق والمسمى " لوس لاورلس " (أكاليل الفار) ، حيث نجد تصميمًا مربعًا دقيقًا له سقيفة تقوم على أكتاف وعقود حدوية يحيط بها طنف ، كما أنها تأخذ الشكل المسنن فى الطابق العلوى وتقوم على أكتاف مشطوفة وروافد قص zapatas .

ومدينة أوكانيا Ocaña هى واحدة من المراكز الصغرى الهامة فى دائرة طليطلة ، لكن ما بها تعرض - للأسف - للكثير من الهدم والتعديلات التى قللت من القيمة

التاريخية بصفة عامة والمدججة بصفة خاصة وهناك بعض بقايا الأطلال التي نجدها في العمارة المدينة ، ومن بينها القصر المسمى قصر السيد / جوتيرى دى كارديناس-Gu- torre de Cardenas الذى شُيد في الثلث الأخير للقرن الخامس عشر . وقد رعاه كل من نوق / ماكيدا الرجل الذى أصبح شخصية هامة في بلاط الملوك الكاثوليك ، ولدى جماعة سانتياجو . ومن الناحية الشكلية نجد أن الباحث باسيليو بابون مالدونادو يربط القصر بقصر فونيسا إيداي دى طليطلة^(٢٥) ، حيث يقوم حول صحن به بوائك تقوم على أكتاف مئمنة وروافد قص Zapatas . ومن بين الأطلال التاريخية الباقية تجدر الإشارة إلى أعمال النجارة في السقف ، حيث نلاحظ التشبيكة في الأسقف المسطحة (الفرخ) alfarges وهيكل خشبية ذات " المسند والرباط " . ولا نعدم النقوش الكتابية العربية كعنصر زخرفى .

ويمكننا أن نشير إلى بعض الأطلال الباقية في منزل سابق على القصر المذكور تاريخيا ويقع في أوكانيا ، وهو منزل إقامة قاعد جماعة سانتياجو ، ورغم أن المنزل المذكور قد جرت عليه يد الإصلاح خلال القرن السادس عشر بإضافة بعض العناصر الخاصة بعصر النهضة ، فإنه لا زال يحتفظ ببعض الأسقف الخشبية نمط " المسند والرباط " " وذات أشغال اللفائف " menado في الحارات التي بين الكتل ، وبه زخرفة كونية في منطقة قاعدة السقف arrocabe (عبارة عن تروس لسانتياجو وأشكال ملانكية) .

أما في دائرة . محافظة ألباسي Albacete فإننا نجد كنيسة سانتا ماريا دل سلبادور في تشنتشيا Chinchilla وقد بنيت برعاية ماركيز دى بيأنا Villena ، وهذا ما نستخلصه من التروس المرسومة على الأوتار الخاصة بهيكل السقف التي سوف نتحدث عنها . والكنيسة مكونة من ثلاث بلاطات مع منطقة تقاطع ومقصورة للكهنة . وإذا ما كانت البلاطات الثلاث مسبوقة بهيكل خشبية ذات " المسند والرباط " فإن الصدر كان عليه قباب مضلعة . ولقد بدأت يد التعديل على الكنيسة خلال القرن السادس عشر وذلك من خلال إنشاء مصلى جديد ذى طبيعية تتسق مع عصر النهضة ، ويعتبر المصلى إحدى النقاط الفنية الهامة في الإقليم .. ومن المؤسف أنه جرت خلال القرن الثامن عشر إصلاحات قضت على ما تبقى من المبنى الذى يرجع إلى القرن

الخامس عشر ، حيث تم استخدام الكرات الخشبية في إقامة هيكل السقف الجديد الذي هو عبارة عن قباب داخلية . ويفضل هذه العملية أمكننا أن نتعرف على تقنية النجارة ، وكذلك على توزيع الألوان والأشكال المرسومة التي هي عبارة عن تروس تخص أسرة آل باتشيكو (ماركيز ريبانا)^(٢٦) .

كما نعثر بالقرب من طليطلة على مجموعة من الكنائس لازالت فيها بقايا من المباني القديمة ، وهنا ندرك جيدا ما يعكسه كون مدينة طليطلة مركز إشعاع . فلقد احتفظت كنيسة أسونثيون إيروستس Asuncoan ، بتصميم البرج طبقا للنماذج الطليطلية آنذاك وتتكون من ثلاث بلاطات عليها أسقف خشبية ، ويبرز المذبح الأكبر الذي هو عبارة عن مساحة ثمانية الأضلاع تقوم عليها مثلثات كروية على تشبيكات وتنتهى بمجموعة من المقرصات في المصد . وترتبط كنيسة سان يارتولومية Bartolomé بهذه الكنيسة ، لكنها أقل حفظا من الأولى وفيها يتكرر نفس التوزيع الخاص بالمسطحات الداخلية . أما كنيسة Nuestra Senora de la paz في يوبيلادى موتلبان (طليطلة) والتي شيدت عام ١٤٢٤م ، فإنها تحتفظ بالبلاطات الثلاث ذات السقف المكون من هياكل عبارة عن المسند والرباط ، والمزخرف بأشكال اللفاف menado في الجوانب ، والتشبيكة في الوسط .^(٢٧)

٤ - ٤ : توزيع المسطحات وتغير الزخارف في أرغن :

سوف نجد أن توزيع المسطحات الذي رأيناه في نموذج كنيسة توبيد Tobed يتكرر في مبان أخرى أقيمت في الفترة الانتقالية بين القرنين . ورغم ذلك فإن المعلومات القليلة المتوفرة لدينا تقول بنسبتها إلى العقود الأولى للقرن الخامس عشر .

وهذا ما نجده في حالة كنيسة سان فيلكس S.Félix الكائنة في تورالبا دي ريبوتا Torralba de Ribota ، حيث تمت الموافقة على بنائها عام ١٣٦٧م وصدرت الموافقة المذكورة من الأسقف بيريث كالبويو بعد الحرب مع قشتالة . ومع هذا فإن الأعمال قد انتهت فيها عام ١٤٢٠م عندما كان خوان بالتيرا أسقفا حيث تظهر أسلحته على بوائك

الكورس . أما فيما يتعلق بالبناء فإننا نقول : إنه واحد من المباني الوفية لنموذج الكنيسة - الحصن . فهي مكونة من مساحة مستطيلة ، ولها بلاطة واحدة ، ولها تربيعات عليها قباب مضلعة بسيطة وقباب نصف أسطوانية cañon مدببة . أما الصدر فهو ذو خطوط مستقيمة وينقسم من الداخل إلى ثلاثة مذابح عليها قباب مضلعة أيضا . وهناك أربعة من الأبراج الصغيرة على شكل مئذنة وتقوم بوظيفة الدعامة . بالإضافة إلى برجين آخرين يحيطان بالجدار المثلث من أعلى الواجهة المثلثة hastial ، وحيث كانت البوابة الأصلية وهي أبراج ذات حجم مختلف وذات سلم حلزوني ، وفي المنطقة الواقعة بين البرجين - من الداخل - نجد المذابح الجانبية ، أما في الخارج فنجد في الدهليز المفتوح الذي يميز هذا النوع من الكنائس . أما من الداخل فلا زال باقيا جزء هام من الزخرفة الحائطية الملونة والمرسومة بالجرافيت (الحفر) ، وتبرز أيضا بعض النوافذ ذات التشبيكات المحفورة ، وذات الطراز المدجن ، والتي بها تشبيكات من ستة ومن ثنتي عشر ، أما على الحوائط من الخارج فنجد الأقاريز الكلاسيكية المسننة والرفارف المشيدة من حجر ، ولا ننسى أيضا وجود الأطباق في الأبراج الصغيرة رغم أنها اختفت الآن . وأخيرا نجد في البرج الكائن في المقدمة عقودا مدببة عند منطقة الأجراس ، ويحيط بها إفريز من الحجر ذو تشبيكة من أربعة .

أما بالنسبة للنجارة فنشير إلى الكورس الذي يقع على بوائك ثلاث ، لها عدة مستويات من أطراف الدعامات ، حيث تبرز الزخرفة اللونية ذات الموضوعات الهندسية ، والنباتية ، والأشكال الخرافية ، والنقوش الكتابية اللاتينية (٢٨) .

ومن الكنائس الهامة أيضا نجد كنيسة سانتا تكل في ثيربيرا دي لاكانيادا Cer- vera de la Cañada التي تقع مكان حصن قديم وأفادت من أبراجه ، وهذا يؤكد الطابع الدفاعي لهذا النمط المعماري من الكنائس . وما يمكن أن نبرزه في هذه المجموعة هو الزخرفة الداخلية ، ونجد كذلك اسم المعلم الذي قام بالبناء (محمد رامي) حيث نعثر على الاسم من خلال أحد النقوش الكتابية ، كما ورد أيضا تاريخ الانتهاء من هذا البناء ١٤٢٦ م . وهناك الحوائط التي عليها زخارفه بالألوان والجرافيت في شكل عقود متقاطعة ذات خطوط مستقيمة ومنحنية ، وفوق هذا - كما يشير جونثالو بورأس - " فإن يد محمد رامي واضحة على الزخرفة الجصية ، سواء في النوافذ التي

تطل على المنصات أو مقدمة صدر الكورس antepcho . إنها المفردات الفنية الجديدة المتمثلة في القوطية المتأخرة والمنفذة بالجص المحفور ، وهذه المفردات نجدها أيضا في مذابح كنيسة لاسيو Seo ha السرقسطية ، حيث انتشرت منها عناصر الفن المدجن الأرغن^(٢٩) .

وهناك مجموعات أخرى تسير على نهج الكنيسة الحصن ومع هذا دخلت عليها تعديلات جوهريّة لاحقة . ونبرز من بينها كنيسة سان خوان باوتستا في إيريرا دي لوس ناباروس Herrerade ، وكنيسة سان مارتين في موراتا دي خيلوكا Morata de Jiloca ، وربما يرجع تاريخ بناء هذه الكنيسة إلى العقد الأول من القرن الخامس عشر^(٣٠) . ويبرز فيها الجدار الجمالون في المقدمة hastial حيث توجد به زخارف كثيرة تضعه في مصف كنيسة توبيد Tobed ، كما أن النموذج الخاص بكليهما يمكن أن يكون مصلى الأسقف السيد/ لوبي فرنانديث دي لونا في كنيسة لاسيو بسرقسطة .

وهناك نمط من الكنائس يتكون من ثلاث بلاطات ، بدأ مع مطلع القرن السابق بكنيسة سانتا ماريا دي ميديا بيا Media villa (وهي كاتدرائية ترويل حاليا) رغم أنه يميل إلى القوطية باستخدام القباب المضلعة de Cuceria في البلاطات (كنيسة سان بدرو دي لوس فرانكوس ، وكنيسة سان أندرس في قلعة أيوب ، أو الكنيسة الصغيرة المسماة ميدس) Miedes ، غير أن نماذج هذا النمط ليست كثيرة . وأغلب هذه الكنائس تسير على مخطط الصالون ، رغم أننا في حالة كنيسة سان بدرو في Para-cuellos de la Ribera وسان أندرس في قلعة أيوب نجد أن البلاطة الوسطى ترتفع عن الأخريات ، كما وصل الأمر في حالة الكنيسة الأخيرة إلى وجود رقبة (قبة) Climborio في التربيعة الرابعة لكنها اختفت في الوقت الحاضر .

ونشير إلى عنصر آخر في هذا النمط ألا وهو الصدر المستقيم الخطوط (سان بدرو في Paracuellos de la Ribera أو به ثلاثة مذابح) سان بدرو دي لوس فرانكوس في قلعة أيوب ، وهي كنيسة لازالت تحتفظ ببعض الزخرفة المتمثلة في الصليبان والتوافذ ذات التشبيكات المكونة من ستة أطراف) . أما التعديلات الضخمة التي جرت على دور أخرى للعبادة فقد حالت لواء الخروج بنتائج أخرى حول ذلك النمط .

وفي ختام هذا التجوال نتحدث عن كنيسة لاماجدا لينا دي طراثونا Tarazona إذ تعرضت لتعديلات كثيرة ، ومع هذا فقد بقي فيها بعض الهياكل الخشبية القائمة على قباب موروثة من القرن السابع عشر ، وبذلك أصبحت شبيهة بكنيسة سانتا ماريا دي ميديابيا دي ترويل (٣١).

تقع بلدة مالويندا Makuenda في وادي نهر خيلوكا Illoca بالقرب من قلعة أيوب Cal- atayud ، ويوجد في رقعتها العمرانية عينة مدججة أرغنية . وفيما يتعلق بتاريخ بناء كل من كنيسة سانتا ماريا ، والقديستين خوستا وروفيينا فقد بدأ العمل فيهما خلال القرن الرابع عشر ، غير أن الأعمال قد انتهت خلال العقود الأولى للقرن الخامس عشر باستكمال العناصر الزخرفية التي سنتحدث عنها في كل واحدة منهما ، ويلاحظ أن تلك الكنيستين تسيران على نمط البلاطة الواحدة والمصليات الجانبية الواقعة بين الدعامات ، بالإضافة إلى مقصورة كهنة متعددة الأضلاع وبدون دعامات خارجية ، وهذا نمط قائم منذ القرن الثالث عشر (٣٢) .

وما يمكن إبرازه في كنيسة سانتا ماريا هو أعمال النجارة في منطقة الكورس ، (حيث يجتمع نظام البناء ذو الأصول المدججة وأعمال اللغائف menado الألواح الخفيفة chillas والفرد في التابلوه مع زخارف نباتية) ، وكذلك تنويع زخرفية من الشعارات (الأسلحة المختلفة الخاصة بأسرة لونا) Luna ، والنقوش الكتابية العربية واللاتينية . وتساعدنا الشعارات على التأريخ للعمل ووضعه خلال العقد الأول للقرن الخامس عشر آخذين في الاعتبار المسئولين عنه كما نعرف منها اسم المنفذ . يوسف عبد الملك . كما نبرز الرفرف الذي يغطي الواجهة الحجرية القوطية الواقعة في مدخل المبنى وهو رفرف يقوم على كوابيل ، كما نعود لمشاهدة الشعارات مرسومة على قاعدة السقف .

أما كنيسة سانتا خوستا وروفيينا فلا زالت تحتفظ بجزء من الديكورات اللونية في الداخل ، حيث نشهد تقليدا لشكل البناء بالأجر بالإضافة إلى أشرطة بها شعارات (خطوط مأخوذة عن تاج أرغن) ، بالإضافة إلى عناصر أخرى من عقود متعددة الخطوط ومتقاطعة . كما يجب أن ندرك أن كثرة الجص في هذه المنطقة تشير إلى أن البناء تم باستخدام الملاط ، ولم يستخدم الأجر إلا في أماكن محددة في المبنى (الفتحات والدهاليز) .

تعرضت الأعمال التي جرت في عهد البابا لونا Luna في كاتدرائية سرقسطة لتعديلات كثيرة وأنها أصبحت غير مرئية اليوم ، ويمكن أن نزيد على هذا بالقول بأن المجموعة المشيدة كانت تهدف في المقام الأول إلى بناء رقبة Clmborrio تم تغييرها خلال القرن السادس عشر ، ومع هذا يجب أن نشير إلى المذابح الثلاثة ذات الأضلاع المتعددة وبنائها على الرومانية ، وبذلك ضاعت معالم الاستدارة لحساب تعدد الأضلاع وحل استخدام الحجر محل الكتل الحجرية . وقد أنجزت هذه الأعمال خلال الفترة من ١٤٠٣م و ١٤٠٨م ، حيث بدأت الزخرفة الداخلية وقد تولى أمر هذه العناصر الأخيرة محمد رامى ، ولا زلنا نجد حتى اليوم الألوان الأصلية في قبة المذبح الحالى والتي تتضمن موضوعات مثل تفاصيل معمارية من أوراق الكردينال Cardinas القوطية وكذلك المزاغل ، وفي عام ١٤٠٨ تم الانتهاء من بناء الرقبة (القبة) حيث بدأ محمد رامى زخرفتها بعد ذلك بعام (٣٣) . أما من الخارج فنجد أن المذابح بها مساحات زخرفية في مستوياتها المختلفة وتفصلها عن بعضها شُرَافَات تقوم على حدائر ، وتشبيكات ، وأفاريز مسننة ، ومعينات ، وزخرفة سيراميكية ذات أسطوانات ، وأشرطة من السيراميك ، والأطباق والأشكال النجمية ، والشعارات البابوية.

كما أن المصلى المربع المساحة الذى يفتح على غرفة حفظ المقدسات المجاورة لمذبح البلاطة إليمنى epistola هو من العناصر التي خضعت لرعاية البابا بيندكتو الثالث عشر . وعلى قباب غرفة حفظ المقدسات يمكن أن نراقب ما سيكون عليه الحائط من الخارج في شكل بناء من الحجر البارز ، مشكلا بذلك تشبيكة بها شكل نجمى من ثمانية أطراف .

واليوم نجد المؤرخين ينسبون المنزل الأسرى (آل دى لونا) في دروكة Daroca إلى البابا ، وبالتحديد خلال الفترة من ١٣٩٦م حتى ١٤١٠م (٣٤) . ويقع هذا المنزل في شارع مايور Mayor الذى كان يقوم بوظيفة الشارع الرئيسى خلال العصور الوسطى ، ويربط بين البوابتين الرئيسيتين في المدينة . وحالة المنزل اليوم قد حدث عليها تغيير

كبير إذ كان له قبل ذلك صحن ، ولا زالت هناك حتى الآن بعض النوافذ ذات الجزئين مع وجود طنف وزخرفة جصية ، أما من الخارج فله بوابة بها عقد نصف أسطوانى ، وأبرز شيء فى المبنى هو مجموعة من الهياكل الخشبية فى السقف ، حيث تحتوى على مجموعة ثرية من العناصر الزخرفية اللونية ، إذ نجد الشعارات الخاصة بأسرة لونا وشجرة العائلة ، وأبرز فروعها ما يتعلق بالبابا بندكتو الثالث عشر . ومن المهم أيضا الإشارة إلى البروز فوق الطريق العام - فى الطابق العلوى - وهو بروز يقوم على كوابيل ضخمة فوقها مساند aquillados ويضم جزء من مجموعة الشعارات المشار إليها .

وفى نهاية المطاف نتحدث عن الكنيسة الملحقة بدير سان بدرو مارتيرو دى قلعة أيوب . إذ نجد أن البابا بندكتو الثالث عشر يتدخل فى عملية إنشائها خلال الفترة من ١٤١٢م حتى ١٤١٤م ، وذلك من خلال إسهام المعلم محمد رامى الذى كان يعمل لحسابه ، ويضم المكان مدفن أسرة دى لونا ، ولهذا السبب أراد البابا إضفاء الجلال عليها من خلال مضاعفة المسطح الاصلى . غير أن هذه المجموعة تهدمت عام ١٨٥٦م . وتشير الوثائق - الكائن معظمها فى محفوظات الفاتيكان - إلى بعض البيانات الهامة حول نظام العمل فى ذلك العصر . كما أن فقدان أثر مثل هذا له وقع الخاص وبالتحديد بالنسبة لهذا المكان الذى يضم رفات بعض أفراد الطبقة الأرستقراطية وتمارس فيه الشعائر الدينية والبابوية (٣٥) .

٤ - ٦ : التطور الزخرفى وتراكيب الفن القوطى فى إقليم إكستر يمادورا : -

فيما يتعلق بهذا الإقليم نجد أن بيلار موجويون P. Mogolloñ تصف الإنشاءات التى تمت خلال القرن الخامس عشر بأن " بها بعض العناصر التراثية الإسلامية مثل الاكتاف المشطوفة ، وتوزيع المسطحات (كنيسة سانتا كاتالينا دى أليا كاثيرس) - وبعض العناصر الزخرفية مثل المستنات - غير أن هذه العناصر تتراكب مع عناصر أخرى قوطية الأصول ومنها العقود المدببة والقباب المضلعة Cruceria de ضمن عناصر الفن المدجن ، ورغم أن المنشآت الخاصة بهذه الفترة تتضمن عناصر زخرفية

أكثر من تلك التي تمت خلال القرن السابق فإنها لازالت تنقسم بالبساطة والتقشف . تظهر في الأبراج أشرطة زخرفية مثل العقود الصماء المتقاطعة ، أما بالنسبة لنور العبادة فإن العنصر الأكثر شيوعا هو استعمال إزارات من الأجر المسنن ، وعقود حدوية مطموسة سواء كانت مزبوجة أو بسيطة ، وعقود حدوية مدببة ، وعقود مفصصة.^(٣٦) .

كما أن النموذج الذي تحدثنا عنه والذي تحدد بعض ملامحه في كنائس: إسبريتو سانتو في كاثيرس ، وكنيسة Nuestra señora del Salor في توركيمادا (كاثيرس) اكتسب شكله النهائي في كنيسة سانتا كاتالينا دي ألياً (كاثيرس)^(٣٧) . فهناك ثلاث بلاطات يفصلها عن بعضها عقود ذات أضلاع formeros مدببة تقوم على أكتاف مشطوفة . والبلاطة الوسطى أعلى وهنا نجد فتحات تسهم في إضاءة المكان . وتنتهي البلاطات الثلاث بصدر بارز في البلاطة الوسطى ، وهو عبارة عن سقف مقبب على شكل تقاطع . أما من حيث الوضع المستعرض فإن العقود هي نصف أسطوانية في البلاطات الجانبية ومدببة في البلاطة الوسطى . وبذلك فإن هذا النظام المتبع في البوائك يجعل لكل تربيعة وضعها الخاص بها ، حيث نجدها مسقوفة بهياكل خشبية على مستويين في الميل (جمالونى) ، ورغم ما حدث من تجديدات كثيرة على الكنيسة عام ١٩٦٢م وخاصة بالنسبة لمواد البناء فإن مجموعة المسطحات بها تحتفظ بطابعها المدجن . أما البرج الواقع في مقدمة الكنيسة - فوق الكورس - فهو مستطيل الشكل وله سلم حلزوني حول الذكر ، وهذا هو أحد العناصر الموروثة عن الأبراج المدجنة .

وإذا ما كانت العقود المستعرضة - difragmados - رغم وجود البلاطات الثلاث - تسهم في كسر استمرارية الفراغ حتى الصدر (مثلما هو الحال في نموذج كنيسة ألياً) فإن نظام البلاطات الثلاث المستطيلة ذات مقصورة الكهنة البارزة والأسقف الخشبية (المسند والرباط في الوسطى ، والمعلق في الجانبية) قد انتشر خلال القرن التاسع عشر في كافة أنحاء إقليم إكستر يماورا ، وبذلك فتح المجال واسعا أمام تجارة الخشب الأبيض التي تنسم بالثراء والغنى^(٣٨) .

وربما كانت كنيسة Nuestra senora de finibus Terrae الكائنة في ألمندرال Al-mendral بطليوس (Badajoz) هي التي تقع في وضع مفصل بين القرنين الرابع

عشر والخامس عشر من خلال السمات الشكلية الخاصة بها . وهذه الكنيسة كانت الملحقة بدير أجوستيناس Agustinas الذي زال من الوجود . ويتميز المذبح في هذه الكنيسة بأنه يتضمن خطوط زخرفية مستقيمة في الخارج ، حيث يوجد شريطان من الأجر المسنن في المنطقة الوسطى والجزء العلوى ، كما أن البلاطات يفصلها عن بعضها عقود مدببة ذات طنف في البلاطة اليمنى epistola ، وتقوم العقود على أكتاف مثمثة ما عدا تلك العقود الكائنة إلى جوار مقصورة الكهنة ، حيث تقوم على أعمدة رخامية لها حدائر قوطية ، وكان لدار العبادة هذه سقف خشبي حلت محله القباب نصف الأسطوانية ^(٣٩) ، أما الواجهة فهي قوطية وقد شيدت من الجرانيت .

ومن بين الكنائس التي يمكن ذكرها بهذا المقام كل من (بويلا دي الكوثير Puella de A. ، فريخنال دي لاثيرا Fregenal de la s. و إينوفوسا ول باي H. del Valle وكلها تقع في محافظة (بطليوس) . كما أن كنيسة N. Senora de la Granada في بلدة يرينا Ilerena ثم أدخلت عليها تعديلات خلال القرن الثامن عشر ^(٤٠) .

ورغم ما تعرضت له كنيسة سانتياجو في بلدة بويلا دي الكوثير ^(٤١) من تعديلات على مدار الزمن ، فإنها ترتبط بالنظام الذي تحدثنا عنه والمكون من ثلاث بلاطات تنفصل عن بعضها بواسطة أكتاف وعقود مدببة . كما تجد فيها نفس النمط الذي يوجد في البلاطة الوسطى ويفصل الصدر ، رغم أن العناصر الزخرفية التي لازالت باقية هي التي تقوم بالربط بين مختلف الفراغات ، أما الأطلال الباقية من الواجهتين اللتين تعودان إلى القرن الخامس عشر ففيهما عقود مدببة بسيطة أو مزبوجة ، يحيط بها طنف وإفرين من الأجر المسنن . كما أن تنوع الفتحات الباقية بين الحوائط الخارجية التي تم إصلاحها فيوجد فيها عقود نصف أسطوانية مزبوجة ، ويحيط بها مستطيل ، وتوجد فوقها عقود (حدوية مفصصة ونصف أسطوانية) أو عقود منفوخة .

وترتبط كنيسة سانت كاتالينا في بلدة فريخينال دي لاثيرا بالخطوط المعمارية السائدة جنوب حوض نهر الوادي الكبير ، وهذا ليس بمستغرب إذا ما وضعنا في الاعتبار أن القرية تم ضمها عام ١٢٥٢م إلى مدينة إشبيلية على يد ألفونسو العاشر ، وفي عام ١٢٨٢م انتقلت تبعيتها إلى جماعة المعبد الحربية ، ثم عادت بعد ذلك إلى الحصن الإداري لإشبيلية بعد غروب شمس الجماعة المذكورة ^(٤٢) .

والبلاطات الثلاث التي تنفصل عن بعضها بواسطة عقود مدببة على أكتاف مئمنة تنتهى بصدر مكون من المذبح الكبير الذى كانت له قبة مضلعة ، وبمذبحين صغيرين جانبيين بهما قباب *baidas* × بيضاوية مكونة من أربعة مستويات رأسية ومستعرضة . أما باقى الكنيسة فسقفها عبارة عن هياكل خشبية معلقة فى الجانب ، أما الوسطى فهي عبارة عن نظام الكتل البسيطة *Limas* . ويوجد فى الهيكل الأوسط حمالات (أوتار) مفرغة *apelnazado* بها زخرفة على شكل محزّات فى البروز الذى يوجد فى الكمرات الخشبية وأشغال اللفائف *menado* فى أسقف البلاطات الثلاث مع وجود ألواح *chillas* ذات ثمانية أطراف وفرد مُسدّسة ومستطيلة .

وفيما يتعلق بمساحة المبنى فهي تكتمل من خلال أربع مصليات فى البلاطة اليمنى *e pistola* ، ومنها ثلاثة ذات قباب مضلعة مشيدة بالآجر ، أما القبة الأولى فترجع إلى فترة لاحقة حيث إن قبتها نصف أسطوانية *Can* . أما البلاطة الخاصة بالإنجيل فهناك غرفة حفظ المقدسات ذات القبة القوطية المشيدة من الآجر ، بالإضافة إلى مصلى ذى سمات الباروك . ومن العناصر البارزة فى هذه الكنيسة السقف المسطح (الفرخ) *alfarje* والواقع تحت الكورس ، إذ به زخارف لونية عبارة عن حليات وردية الشكل ونجوم ذات ثمانية أطراف ، وكلها ترجع إلى القرن السادس عشر .

وبالنسبة لتوزيع المسطحات فى كنيسة إينوخوسادل بابى *Hinojosa del V.* فهو يتكون من مذبح كبير متعدد الأضلاع ، وقباب ذات خطوط قوطية وثلاث بلاطات كانت مسقوفة فى الأصل بهياكل خشبية (وهى الآن مسقوفة نصف أسطوانية) *Can* ، تنفصل عن بعضها بعقود مدببة تقوم على أكتاف مستطيلة مشطوفة ولها برج - كورس - واجهة . وهذه المفردات الأخيرة تعطى الكنيسة طابع الحصن حيث نجد أن الجزء الخاص بالأبراج يتضمن فى أعلاه شرفات ، كما أن الشكل يتسم بالصرامة وهى سمة ترتبط بتبعية البلدة لجماعة سانتياجو . أما فى الجزء السفلى فنجد واجهة لها عقد مدبب فى مضمن عقد مفصص فوقه طنف^(٤٣).

وعليها أن تعود إلى النصف الثاني للقرن الخامس عشر لنجد دير جوادالوبي فنجده لا يزال أخذاً في التطور . ففي الفترة المذكورة نجد جماعة القديس خيرونيمو تقوم بتوسعة تركزت في الصحن المسمى La Moyordomía ، وكذلك الحجرات المحيطة (سراي مكتبة مايور L. de la Moyordomía^(٤١) . وقد جرت أعمال البناء خلال الفترة بين عام ١٤٥٢م و ١٤٨٢م . حيث نجد الممرات ذات العقود النصف الأسطوانية ذات الطنف والقائمة على أكتاف مئمنة . وقد عثر في حجرة من الحجرات على بقايا لونية على الحوائط بها موضوعات هندسية عبارة عن تشبيكات .

توجد بعض المباني الأخرى التي أنشئت خلال القرن الخامس عشر ، وهي مباني لطبقة النبلاء ومع ذلك لم تستخدم إلا في الأغراض الدينية . فعلى سبيل المثال نجد أن أسرة فيريا Ferla تقوم بتحويل بلدة ثافرا (zafra بطليوس) إلى نقر للإقامة ، وفي الوقت نفسه تتولى تمويل أعمال إنشائية لأغراض دينية مثل دير سانتا كلارا ، والغاية من ذلك هي تحويل مقصورة الكهنة في الكنيسة التابعة إلى ضريح للأسرة . وهذا المصلى الكبير المربع الشكل هو بمثابة قبة حيث له هيكل خشبي مدجن ، يتسم بالروعة ، له ستة عشر ساترا . أما بالنسبة لمقر الإقامة في دار الحياة الدنيا فقد أقامت الأسرة قصرا هو اليوم فندق سياحي Parador de Turismo ، ولقد تعرضت الكنيسة لتعديلات كبيرة خلال القرن السادس عشر إلا أنها تحتفظ بمقصورة الكهنة ذات السقف المقبى الرابع . " إنه عمل مهجّن أى يجمع بين الشكل المئمن والشكل المقبى ، إذ تتحول القاعدة إلى مئمن من خلال تربيعات توجد في النصف العلوى ، وبعد ذلك يأخذ الشكل الخاص بالقبة عندما تنتهى الحوائط الساترة ، حيث تلتقى كلها عند نقطة واحدة تتدلى منها المقرصات . وتضم السواتر مجموعة من العناصر الزخرفية هي اللفائف ، والأوراق ذات العروق ، والأغصان المتعرجة ذات اللون الذهبى "^(٤٢) .

٤ - ٧ : إقليم الأندلس خلال القرن الخامس عشر : -

الكاتدرائيات ذات الطابع المدجن : إشبيلية وقرطبة :

تم فى عام ١٤٠١م اتخاذ قرار بإنشاء المبنى القوطى ، الذى نعبر عن إعجابنا به اليوم ، فى عاصمة نهر الوادى الكبير (إشبيلية) . ولا نريد أن ندخل هنا فى نقاش حول تاريخ البدء فى الأعمال أو حول إيقاع عمليات الإحلال للمبنى القائم ^(٤٦) ، ذلك أن ما يهمنا هو الصورة التى كانت عليها الكاتدرائية خلال القرن الخامس عشر فى الإطار الكنسى فى المدينة ، حيث أحدثت تأثيرا كبيرا على مخططات نور أخرى للعبادة أصغر منها حجما .

فلقد احتفظ الجامع الموحدى بكافة بلاطاته [أروقتة] السبع عشرة العمودية على حائط القبلة أوسطها أكبرها ، واحتفظ كذلك بالصحن والمئذنة . وبعد غزو إشبيلية تحول هذا المسجد إلى كنيسة كبرى فى إشبيلية ، وبدأت عملية توزيع المسطح الداخلى حسب الوظيفة الجديدة . ويحدث نفس الشيء للصحن الذى أصبح الآن مقر الإقامة المجاور للكاتدرائية claustro ، وتحولت المئذنة إلى برج أجراس .

وقد تولى ألفونسو خيمينث A. Jimenez تحليل توزيع البلاطات ووظائفها اعتمادا على " الكتاب الأبيض " الذى يتضمن التزام المجمع الكنسى Cabildo بدفن بعض الأفراد ، وتحديد المربود الاقتصادى الذى قدموه ^(٤٧) . وهنا نجد الباحث يطرح عملية توزيع تقوم على تقسيم المسطح بدءا بالبلاطة الوسطى ، حيث نجد مساحتين كبيرتين مكرستين " لمصلى الملوك " (المنطقة الشرقية) ، والأخرى للمجمع الخاص بالكاتدرائية (المنطقة الغربية) . وكانت المنطقة الأولى عبارة عن " مساحة واسعة مربعة ، حيث قام الملك ألفونسو العاشر بوضع مصلى فخم وضريح يمكن التطواف حوله ، والتعبير عن الإعجاب به حيث توجد صورة العذراء مريم فى وسطه ، وقد أحاط المصلى بسياج مشبك .. أما المقابر الملكية فقد رافقها تماثيل للموتى " ^(٤٨) .

وفيما يتعلق بالجزء المخصص للمجمع الكاتدرائي فهو يحده حائط ، وبذلك نجد مساحة مستعرضة على الجامع بها المذبح الكبير والكورس في المقدمة ، ومعنى هذا أننا أمام تصميم مستطيل يمكن أن يشبه نفس التصميم في " المسجد - الكاتدرائية " في قرطبة وهو ما سنتحدث عنه فيما بعد ، أما باقي بلاطات المسجد وخاصة الكائنة في الأطراف فقد شغلتها أضرحة وأماكن للتعبيد ، وامتدت هذه الأماكن إلى رواق صحن المسجد الموحدى الذى أصبح اليوم مقر إقامة .

والشئ الهام فى هذا المسطح هو أن عمارته سواء من الداخل أو من الخارج وكذا " المنذنة - البرج " أصبحتا نموذجا يحتذى فى المحيط الثقافى الإشبيلى منذ تحويل المسجد إلى كنيسة بعد الغزو، وظل ذلك حتى القرن الخامس عشر . فالعقود المنفوخة ذات الطنف ، والاكتاف المثمنة ، وكذلك المفاهيم الزخرفية الخاصة بالمعينات التى توجد فى الخيرالدا Giralda (التى لازالت تسمى برجا) كانت كلها تمثل صورة الكنيسة الحضرية بالنسبة لأهل إشبيلية ، ولا تمثل ذكرى المسجد الجامع . وحتى عندما انتهى العمل فى الكاتدرائية القوطية ظلت الخيرالدا (بعد الإضافات التى قام بها إيرنان رويث Hernan Ruiz خلال القرن السادس عشر) هى صورة عصر النهضة ، واستمرت تقوم بدور النموذج للأعمال والإنشاءات التى تتم فى دائرة إشبيلية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر .

أما فيما يتعلق بقرطبة ففي نهاية القرن الخامس عشر بدأ العمل فى داخل المبنى القديم للمسجد الجامع ، وهو عمل يتسم بطابع خاص حيث سيكون نمطا معزولا عن المدينة . إننى أقصد هنا إقامة كنيسة كاتدرائية (١٤٨٦ - ١٤٩٦ م) ومن المحتمل أن يكون جونزالو رودريجيث Gonzale Rodriguez والد إيرنان رويث الأول Hernan Ruiz قد شارك فى العمل عندما كان السيد / أنيجو مانريكي Ñigo Manrique هو البابا آنذاك . وتشغل الكاتدرائية الجزء الغربى للتربية الأولى الخاصة بالتوسعة التى أدخلها الحاكم الثانى (٣٥٠ - ٣٥٥ هـ / ٩٦١ - ٩٦٦ م) . وبذلك فإن مصلى بياثيوسا Villaviciosa الذى كانت تبدأ به بلاطة المحراب قد تحولت إلى مصلى كبير

للكنيسة المسيحية ، وبالتالي فهي متجهة نحو الشرق ويقع خلفها المصلى الملكى . أما تصميم الارتفاعات فهو عبارة عن عقود حاجبة تقع على أسقف المبنى القديم ، وبالتالي أمكن فتح شبابيك ، ولها أسقف معلقة بها قصاع كانت ملونه فى بادئ الأمر . ولقد تحول المسجد إلى كنيسة فى التاسع و العشرين من شهر يونيو عام ١٢٢٦م (٦٢٤ هـ) . وهنا لا يجب أن ننسى أن المصلى الذى أطلق عليه بياثيوسا قد استخدم آنذاك كمصلى كبير نظر لزيادة نسبة الإضاءة به ، وظل الحال على هذا النحو حتى عام ١٦٠٧م (٤٩) .

● النموذج الديرى :

لقد تحددت ملامح النموذج الديرى للكنيسة فى إقليم الأندلس خلال ذلك القرن ، وهو نموذج يتكون من بلاطة واحدة ومذبح كبير له عقد مدخل، وهنا يجب أن نفهم هذا النمط فى إطار مشروع أكبر يضم مقر الإقامة ، وباقى المباني الملحقة ، وكذلك فى إطار الوظائف الخاصة بإقامة الشعائر الدينية . وعلى ذلك فأحيانا نجد السمات المدججة قاصرة على مقار الإقامة ، أما الكنائس فتسير على النهج القوطى (كنيسة سانتا كلارا فى قرية موجير Moguer ، وكنيسة Nuestra senora de la Rabida ، وكنيسة سان إيسيدرو دل كامبو فى سانتى بونثى) .

ومن الأمثلة الدالة على ذلك دير سانتا كلارا دى إشبيلية ، فلقد أقيم الدير على مراحل مختلفة فوق مبنى من القصور الإسلامية ، ثم انتقل إلى الأمير السيد/ فادريك خلال القرن الثالث عشر ، وبعد ذلك انتقل إلى الراهبات ، وجاء ذلك بصفة هبة من الملك سانشو الرابع . وتتكون الكنيسة من مساحة مستطيلة لها صدر متعدد الأضلاع به سقف عبارة عن قبة تقاطع cruceria ، وكورس علوى وسفلى عند المدخل ، وهيكل خشبى على البلاطة (٥٠) .

وتسير كنيسة دير سانتا باولا S.Paula على نفس الشاكلة ، ولقد أسس الدير السيدة أنادى سانتيان إى دى جوثمان فى نهاية القرن الخامس عشر . أما الكنيسة فقد بدأ العمل بها عام ١٤٨٣م ، ثم انتهى بعد ذلك بست سنوات . والصدر عبارة عن

مساحة فوقها قباب مضلعة ، أما البلاطة فيوجد فوقها هيكل خشبي . وأزيل هذا السقف القديم عام ١٦٢٣م ليحل محله آخر أعده ديجو لويث دي أريناس ، لكن ما يهمننا في هذا المقام هو أن السقف الجديد لم يغير شيئاً من توزيع المسطح ^(٥١) .

وهناك بعض الإنشاءات القرطبية التي لجأت إلى نموذج مشابه ، كما استخدمت الأجر ذا طبقة الجص ، وأحياناً ما يحيط الأجر بمداميك من الكتل الحجرية . ولقد استخدمت كتل حجرية على طراز عصر الخلافة في الواجهات والأكتاف . وهنا نجد أن النمط الذي فرضته عملية الغزو والتمثل في توزيع الكنيسة على ثلاث بلاطات قد اختفى بشكل نهائي أما الشكل الجديد فقد أخذ يشق طريقه بين كنائس دير سان خيرونمو ودير سانتا مارتا .

● الأنماط المسلسلة :

ظل نمط المصليات الجنازية مستخدماً في قرطبة القرن الخامس عشر ، فهناك أسر أرستقراطية لا ترضى بمدافن بديلة عن مصليات جنازية في الكنائس ، وبالتالي استمر العمل في إنشاء مبانٍ ملحقة . وهذا هو ما نجده في كنيسة الديرية سان بابلو حيث توجد بها مصليات تخص آل منديث دي سوتو مايور (مصلى أنيماس Animas) (بالإضافة إلى ذلك المصلى الآخر الذي أسس عام ١٤٠٥م للسيدة / إينس مارتنت دي بونتيدرا I. M. de Ponteuedia (مصلى سان خوسيه) ، وهما من المصليات التي سبقت الإشارة إليها . وإذا ما كانت المصليات المذكورة تذكرنا بنظام القبة الإسلامية وأن لها سابقة في الكنيسة ذاتها من خلال صالة الاجتماعات Capotular فإن من الأمور الموضوعية أيضاً أن النموذج في بعضها الآخر كان قوطياً (مثل مصلى السيدة ليونور لويث دي قرطبة) ^(٥٢) .

ويعتبر مصلى أوروثكو Orozco أحد الأمثلة الهامة ، في كنيسة سانتا مارينا ، وقد أنجز العمل فيه عام ١٤١٩م ، أي العام الذي توفي فيه المؤسس السيد / السيد ميجل رويث دي قرطبة ^(٥٣) . والمصلى قبة تقوم على أربع مناطق انتقال Trompa ،

ثم تتضاعف بعد ذلك لتكوين قاعدة ذات ستة عشر ضلعاً . وفي المصلى بوابة - من الداخل - من الجص عبارة عن عقد مستن يحيط به طنف . ونرى في البنيقات مجموعة من التوريقات والشعارات ، أما الجزء العلوى فيتضمن إفريزا من المقرصات كتنوع وإطار لهذه المجموعة الزخرفية .

ونبرز كذلك - فى نهاية المطاف - مصلى آل بارجاس Vargas فى كنيسة سان ميغل . إذ بنى فى نهاية القرن الرابع عشر أو بداية القرن الخامس عشر ، ويتكون من مسطح مربع وقبة مضلعة cruceria قوطية ، وما بهم هو استخدام مناطق الانتقال على أعمدة قائمة فى الزوايا ، وذلك للوصول إلى الوضع المثمن ، وكذلك وجود عقد الحوية المذهب الذى يؤدى إلى الداخل (٥٤) .

وخلال القرن الخامس عشر شملت يد البناء دورا للعبادة ظلت تحت الإنشاء مددا طويلة ، فعلى سبيل المثال نجد كنيسة Om nium Sancterum (التى بدأ البناء بها خلال الثالث عشر ، وأعيد العمل فيها بعد الزلزال الذى ألحق أضرارا بها خلال الرابع عشر) ، وقد أخذت صورتها الكاملة وهى صورة لمبنى من مباني العصور الوسطى مع وجود برجها الذى نجد به بعض المعينات سيرا على نهج الخيراندا .

كما تم إنشاء مبانٍ تم تحديد مسطحاتها ومعالمها البنيوية طبقاً لمفاهيم القرن الثالث عشر ، و انتهى العمل فيها خلال القرن الرابع عشر . وهذا ما نراه فى كنيسة سان استبان التى بدأ العمل فيها خلال القرن الرابع عشر ولها ثلاث بلاطات ذات أسقف خشبية ومقصورة كهنة ذات مناطق تقاطع cruceria ، ولا ننسى أن الشكل الخارجى كان يتضمن فى الجزء الأعلى مجموعة من الشرفات المدرجة ، وهذا تقليد واضح لما هو كائن فى صحن أشجار البرتقال Patio de loen . طبقا لما يراه أنجولو Angulo (٥٥) وقد ظهر ذلك فى كنيسة Omnium S . وهذا هو عنصر آخر يساعد على تصنيف هذه السلسلة .

كما أن العناصر الزخرفية نجدها فى مبانٍ أخرى ترجع إلى القرن الخامس عشر مثل كنيسة كارثوخا دى إشبيلية Cartuja (ذات الطابع القوطى) ، وفى كنيسة مستشفى سان لاثارو حيث يتكرر نفس توزيع المسطح الداخلى والبنيوى الخاص

بالسقف . وفي حالة كنيسة سانتياجو بأستجة - على سبيل المثال - نرى استمراراً للنظام المفصلي بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

● المبانى الدينية ذات القباب فى مقصورة الكهنة :

ورثت العمارة عن العالم الإسلامى سمة توزيع الفراغ الداخلى ، وهذه السمة هى جد واضحة فى بعض مقاصير الكنائس ، والتي تقوم بأداء وظيفتهما بطريقة مستقلة ، وترتبط بالبلاطات من خلال عقد صغير لا يسهم فى حل مشاكل امتداد البصر الضرورية فى أداء الطقوس الدينية . وهذه القباب لا تبعد عن جذورها الجمالية بما فى ذلك العناصر الزخرفية ، مثل الفتحات ذات الفصوص أو ذات العقود الحذوية التى يعلوها طنف . ومنها أيضا استخدام الحجر ذو اللونين ، أو تنويع الجزء العلوى بالشرفات . وهذه سمات ربما تنتقل إلى أماكن أخرى من المبنى مثل واجهة كنيسة *Castilleja de Talhaza* ، حيث نرى شبرانات مدبية *arquivoltas* يحيط بها عقد متعدد الفصوص وطنف .

والمجموعة الأكثر اكتمالا من هذا النمط نجدها فى (الشرف) *Aljarafe* وقد درسها ألفريدو موراليس^(٥٦). ولقد تميزت هذه المنطقة الجغرافية المجاورة لمدينة إشبيلية بإنتاجها الزراعى الوفير وقدرتها على تمويل المدينة بما تحتاجه . عانى سكان هذه المقاطعة من هبوط حاد فى أعدادهم بعد الغزو وخاصة بعد تمرد المدجنين خلال الفترة ١٢٦٤ - ١٢٦٦ م ، وهنا لم يعد هناك مناص إلا الانتظار حتى القرن الخامس عشر حتى يحدث توطين جديد تشرف عليه الكاتدرائية ، والجماعات الحربية ، والنبلاء ، وملأ الأراضى .

وهنا نجد أن إحدى الإنشاءات الهامة فى المنطقة - كنيسة *Castilleja de Talhaza* - القريبة من بناكاثون *Benacazón* تقع فى منطقة تنتمى إلى عدة أسر نبيلة (ورغم ذلك فقد كان لأسرة فرناندى ثدى فوينتس العليا) ، حيث حصلت تلك الأسر على حق السيادة على المنطقة عام ١٣٧١ م ، ثم أخذت تشتري الأراضى من باقى الملاك حتى

أصبحت حكرا عليها عام ١٤٧٧م. وهذه هي الفترات التي يمكن أن نربط بها مرحلتى بناء الكنيسة . نجد صدر الكنيسة عبارة عن قبة مكونة من ثمانية سواتر تقوم على مناطق انتقال . وقد كانت هذه القبة تؤدي وظيفتها بشكل مستقل ، فى البداية ، أو من خلال بلاطة بسيطة ملحقة بها . ومع هذا فخلال القرن الخامس عشر " بدأ العمل فى تشييد المبنى الحالى للكنيسة ، وهو عبارة عن ثلاث بلاطات تحيط بها حوائط استخدام الأجر والطوب المدقوق [الطابية Tapial] بنائها (...) . وقد استخدم الأجر فى بناء الأكتاف ، وعقود البلاطات ، وكذلك فى بناء فتحات الدخول ، والإضاءة . وأدى وجود هذا العمل الجديد الذى لا يظهر مرتبطا بالصدر ، إلى إدخال تعديل على قوس النصر حيث تم زيادة الارتفاع حتى مستوى مناطق الانتقال (...) . والغاية من وراء ذلك المزيد من الترابط والرؤية بين مقصورة الكهنة والبلاطة ... (٥٧) .

وهناك نموذج مشابه فى كنيسة خبلو Gelo القريبة من المكان . كما تظهر الطبيعة النبيلة فى عملية البيع التى أقرها مجمع الكاتدرائية الإشبيلية عام ١٤٤٦م للسيد جونثالو دى سابيدرا حيث بيع Veinticuatro hispalense . وسيرا على رأى البروفسور مدراليس فقد كانت هناك عدة مراحل للبناء : أولاها . بناء القبة أو المصلى الكبير ذى الطابع المستقل والمسقوف بقبة ذات سواتر تقوم على مناطق انتقال ، ويربط القبة عقد موصل إلى بلاطة مستطيلة لها سقف خشبي . وهذه المرحلة يمكن أن ترجع إلى فترة متقدمة خلال القرن الخامس عشر ، أى ربما بعد بيع مجلس إدارة الكاتدرائية الإشبيلية للمكان المذكور - (٥٨) . أما المرحلة الثانية . فترجع إلى القرن السابع عشر (واستمرت خلال الثامن عشر) ، وهى عبارة عن توسعة المجموعة إلى ثلاث بلاطات من خلال الإصلاح والربط الزخرفى ، وبالتالى نعود لقراءة جديدة للبناء .

وترجع كنيسة سانتا ماريا دى لاس نيبس فى بيناكاثون إلى القرن الخامس عشر ، فقبة المصلى الكبير قد توجت بالشرافات المدرجة من الخارج . أما من الداخل فنجد القبة مكونة من ستة عشر ساترا على مناطق انتقال مزبوجة . وقد أضيف إلى المصلى بلاطة ذات سقف مقبب من الخشب ، ورغم ذلك فإن التعديلات التى أدخلت على المبنى

خلال القرن السابع عشر أسهمت فى إزالة السقف ، وإضافة بلاطة جانبية تقوم على نفس خط المصلى الجنائزى لفرناندو بورتوكاريرو ، الملاصق لمقصورة الكهنة الأصلية فى البلاطة اليمنى *epistola* .

وفى النهاية نشير إلى المصلى الحالى الكائن فى مقابر أثالكويار *Aznalcóllar* ، وهو يرجع إلى القرن الخامس عشر وكان يرتبط بكنيسة الرقعة العمرانية القديمة . ولا بد أنها كانت ذات ثلاث بلاطات وقبة فوق مقصورة الكهنة ، وهذه البنية الأخيرة هى الباقية حتى الآن ، وتتكون من قبة ذات ثمانية حوائط سائرة تقوم على مناطق انتقال .

ويجب أن نضع فى اعتبارنا مبنى إشبيلي هام يعتبر الأساس فى التحليل الذى قمنا به لهذا النمط ألا وهو الكنيسة الحالية التابعة لدير إنكارناثيون *Encarnación* . حيث يظهر فيها قطاعات : مقصورة الكهنة المكونة من قبة مئمنة وقبة صغيرة للإضاءة منور *Intena* تقوم على مناطق انتقال ، وكذلك البلاطة ذات السقف المقبب المضلع . ونرى فى الشكل الخارجى فتحات مشيدة بالأجر عليها عقود متعددة الفصوص وطقف . ومن الناحية التاريخية نجد أن هذا المبنى كان جزءا من مستشفى سانتا مارتا الذى أسس عام ١٢٨٥م ^(٥٩) ، كما يقوم فى الوقت ذاته على أحد المسطحات الملحقه بالمسجد الجامع الموحدي والذى كان يسمى مسجد *Ossos* ، كما أن المساحة المذكورة مسجلة بهذا الشكل عام ١٢٥٢م ، حيث تتأكد ملكية الكاتدرائية لها . ونضيف إلى ما سبق ما قال به ألفونسو خيمينث " بوجود قبة مشطوفة مكونة من ثمانية سواتر تقوم على مناطق انتقال فى الزوايا ، وقد استخدمت القبة كمقصورة كهنة للمصلى الحالى ، وهذا ما يقودنا إلى التفكير بأننا أمام مسجد جنائزى (ضريح) ، وذلك ليس بمستغرب ذلك أن المكان كان عبارة عن مقبرة منذ زمن قديم ، وسواء كان خارج المدينة أو داخلها فإننا لا نعدم الأدلة الأدبية التى تتحدث عن إنشاءات مثل هذه قبل الموحدين وبعدهم " ^(٦٠) . وهذه الملاحظات يمكن أن ترسم طريقا بحثيا مهما ، وذلك لإقفال الجبل السرى بين المنشآت الإسلامية واستخدام القبة كمقصورة للكهنة .

● الإنشاءات المدنية :

لقد اتسم فصل العمارة المدنية المتعلقة بالفترة المتأخرة للعصر الوسيط بقفزة من حيث عدد الأعمال التي وصلت إلينا ، فالاستخدام الدائم ، وانتقال المبنى من مالك لآخر ، وتعدد الوظائف التي قام بها بين فترة تاريخية وأخرى أدى إلى إدخال تعديلات ، وعمليات هدم ، وإعادة بناء وبالتالي فليس أمامنا إلا تصور بعض العناصر التي كانت في مبان لاحقة أو في الأديرة المغلقة *de clausura* إذن فإن هذه الأخيرة ساعدت على الحفاظ على المبنى من الداخل فهي لم تكن إلا تبرعات قدمها النبلاء . وتنتشر الأطلال الضئيلة في الرقع العمرانية الهامة مثل : أوسونا *Osuna* ، وأستجة ، ومارتشين *Marchena* ، وخيبيث *Jerez* ، إلا أن السمات النمطية غير كامنة وهنا تبرز - على سبيل المثال - بعض هذه المباني التي تعتبر في حالة أفضل من غيرها في إشبيلية .

نعثر في القصر الحالي لوقى ألتاميرا *Altamira* على واجهة خارجية ترجع إلى القرن السابع عشر ، ومع هذا ففي الداخل هناك بعض الإنشاءات ومنها تلك التي تمت خلال العصر الوسيط المتأخر تحت رعاية السيد / ديجولوبث واستونيجا *D. L. de Estuñiga* ، ويقوم القصر حول صحن مركزي ، جرت عليه الكثير من الإصلاحات ، حيث نلاحظ مواداً معاد استخدامها مثل تيجان موحدية ، وأعمدة رومانية ، وبركة . وكان يوجد في الدهليز الجنوبي صالة مستطيلة لها حنيات منفصلة بواسطة عقود جصية في الأطراف . أما الدهليز الغربي فلا زلنا نجد مساحته عبارة عن " قبة " أضف إلى ما سبق وجود بعض الزخارف الجصية ، ويقايا هياكل سقف خشبي قديمة ، وبعض كسوة السيراميك في بعض تلك الحجرات .

كما يوجد صحن آخر أقل مساحة . ويعرف هذا الصحن تاريخياً باسم " صحن الزليج " في إشارة إلى الأرضية المكونة من زليج أصيل أبيض وأخضر ، لكنه قد أزيل الآن . والصحن عبارة عن مساحة صغيرة كمقابل للصحن الكبير ، ولا بد أنه كان ذا طابع خاص أكثر من الأول . وهذا التنظيم الإضافي نجده أيضاً في النموذج الذي هو قصر الملك بدرو (أي صحن الوصيفات وصحن العرائس) ، وظل النموذج

مستخدما فى بعض القصور الملكية . ويكتمل مبنى آل ثونيجا Zuhiga بحديقة مقسمة إلى أربعة أجزاء ويوجد فى الوسط نافورة .

ويمكن أن تكون أطلال المنزل - القصر الخاص بميجل دى مانيارا - مشيدة خلال القرن الخامس عشر. إذ يوجد حول الصحن مساحة عبارة عن حرف " L " لها فتحات فوقها عقود حدوية مدببة ، ولا زالت توجد بهذه المساحة وزرات ملونة .

ولابد أن المنزل المسمى Oleo كان جزءاً من قصر مدجن كان ملكاً لأسرة نارموليخو Marmolejo ، كما نعرف أنه خلال الفترة بين ١٤٤٢م و ١٤٨٢ م تم تنفيذ بعض عمليات لشراء بعض المنازل ، وقام بهذا الأمر نيكولاس فرنانديث مارموليخو ، وهو رجل ورث بعض ما لديه من حبس أسسه هو وأخوه ديبجو لابن هذا الأخير المدعو /روى باربا مارموليخو عمدة المدينة Veinticuatro والشخص الذى كان شديد الارتباط بالملوك الكاثوليك وبحرب غرناطة . ولقد استخدمت بعض المواد المأخوذة من مبانٍ أخرى فى تشييد القصر ، ونبرز من بينها القبة التى حافظت على سقفها الخشبي حتى بداية القرن التاسع عشر ، وإضافة إلى الصالة المذكورة نجد بقايا الوزرة القديمة المكسوة والكسوة الجصية ، وأنماطها الفنية ترتبط بما هو قائم فى صالة العدل بقصور إشبيلية الملكية .

٤-٨ : التدخلات الملكية :

● إنجازات أسرة ملوك تراسمارا :

لقد أسهم الطابع المتنقل الذى كانت عليه أسرة ملوك تراسمارا إلى وجود عدة إنشاءات مختلفة الجودة فى رقع عمرانية تقع فى دائرة ملكهم . لكن المؤسف أن أغلب هذه المباني قد زال عن الوجود ، بينما تعرضت المباني الباقية لعمليات تعديل عميقة تهيئة لها للقيام بوظائفها الجديدة .

يمكننا أن نشير إلى بعض الإنشاءات التي زالت من الوجود ، والتي ترجع للقرن الرابع عشر كذلك وهي قصر إنريكي الثاني في ليون ، وقد شُيد في Rúa ابتداءً من عام ١٢٧٥م ولم يتبق منه إلا نقش كتابي يشير إلى انتهاء أعمال الإنشاء عام ١٢٧٧م ، وكذا بعض الأطلال الأخرى التي نعرفها إما من خلال الروايات أو الآثار ، وكلها تتحدث عن الطبيعة المدجنة (عقود حدوية ، وكسوة الوزرات ، والسقف الخشبي ذو التشبيكة ...) " وأبرز الأطلال الباقية تتمثل في عقد جصى محفوظ في المتحف الوطني للآثار ، حيث نقل إلى هذا المكان عام ١٨٧٢م ، طبقاً لتقرير ودراسة أعدها كل من رادا Rada ودلجايو Delgado . والعقد يحمل سمات الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر ، ومع ذلك فهو يرتبط كثيراً بالأعمال الناصرية بالمقارنة بالنماذج الطليطلية التي كانت سائدة آنذاك . كما توجد بعض من الزخارف الجصية وبقايا المصد الخشبي وبه بعض المقربصات ، وكل ذلك محفوظ في متحف ليون " (٦١) .

وقد بنى إنريكي الثالث قصرافى قصبه مرسية ، ولابد أن هذا القصر كانت له سمات الفن المدجن ، وجاء بناء القصر إلى جوار " القصر الكبير " الإسلامى . (٦٢) ويلاحظ أن الملكة كاتالينا لانكستر - C. Lancaster زوجة الملك إنريكي الثالث - لجأت إلى الفن المدجن عند بناء القصر الملحق بدير سانتا ماريا لاريال دي نيبا Nieva (شيقوبية) ، وهذا طبقاً لما تلاحظه في الواجهة وبعض الصالات التي تم ترميمها عام ١٩٨٧م (٦٣) .

وتعرض قصر الملك إنريكي الرابع في شيقوبية لنفس المصير ، وهو قصر يقع في كنيسة سان مارتين. وهناك القليل من الأطلال التي يمكن العصور عليها في صحن معروف باسم صحن الملكة خوانا . ويرجع تاريخ بداية الأعمال في بناء القصر إلى عام ١٤٥٥م وتم سكناه عام ١٤٦٢م ، ثم أصبح بعد ذلك مقر إقامة الملكة إيزابيل الكاثوليكية أثناء فترة تواجدها في مدينة شيقوبية Segovia ، وتشير البيانات الوثائقية الكتابية الخاصة بهذا القصر إلى وجود صحن حوله مجموعة من الحجرات . وتساعدنا بعض الزخارف الجصية المعروفة من خلال الرسم على تصور التأثيرات القوطية في الموضوعات الزخرفية ، واقترباها من الأعمال التي كانت تنفذ آنذاك في القصر (٦٤) .

لم يتبق الكثير من الحصن - القصر المسمى موتا Mota - الكائن في مدينة دل كامبو Medina del campo . ولابد أن البناء قد بدأ عام ١٤٤٠م على يد الملك خوان الثاني ، وتحت إشراف فرناندو كارينيو F.Carreno ومع هذا فأغلب المبنى يرجع إلى الفترة بين ١٤٧٤ - ١٤٨٠م ، وهي الفترة التي يتم خلالها تشييد "برج التكريم" في مرسوم للملك الكاثوليك صادر عام ١٤٧٩م يذكر اسم ألفونسو نيتو " A. Nieto كبير معلمي الأعمال ، والذي أصدرنا له تعليماتنا بأن يشيد في لاموتا وحصنا في مدينة دل كامبو " ، وينقسم البرج من الداخل إلى عدة طوابق لكن لم يتبق منه إلا المساحتان العلويتان حيث نجد قبابا من الحجر مشيدة باستخدام التقنية المدجنة ، بينما اختفت المساحات السفلى والمدخل الذي يمكن تحديد معالمه من الدرب حتى الحائط الشمالى .

وخلال الأعوام التالية أى خلال الفترة من ١٤٨٠ إلى ١٤٨٢م نجد وثائق تشير إلى مبالغ تم سدادها إلى "عبد الله" رئيس الأعمال في لاموتا " وإلى المعلم على دي ليرما . ولابد أنهما أسهما في إقامة أنظمة التحصينات وهي بداية الدخول للحصن ذات عقدة الحدود وذات الترس الخاص بالملوك الكاثوليك ، بالإضافة إلى التاريخ ١٤٨٢م . كما أسهم أيضا في بناء الاستحكامات التي تتصل ببعضها من خلال ممرات تحت الأرض للدفاع عن الخندق من خلال أماكن مرتفعة على شكل مخدرات . ولحسن الحظ فإن أعمال الترميم لم تكد تلمس هذا الحصن حيث تركزت في الأجزاء الداخلية من خلال بعض الأعمال مثل واجهة مستشفى (لاتينا Latina بمديرية) ، أو سقف المصلى الذي ليست له علاقة بالسقف الاصلى " (٦٥) .

وهناك بعض الأعمال التي جمعت بين وظيفتين ونذكر منها قصر الملك خوان الثاني في مادريجال دي لاس ألتاس طورس Madrigal de las A. Torres ، حيث تم منحه ليكون ديرا لراهبات جماعة أغسطين ، وجاء ذلك على يد الإمبراطور كارلوس الخامس عام ١٥٢٥م وكانت السيدة ماريا دي أرغن M. de Aragoeán - الابنة غير الشرعية للملك فرناندو - رئيسة الدير . وقد أدى هذا التغيير في الوظيفة إلى بناء الكنيسة ومقر الإقامة خلال القرن السادس عشر . وقد ألحقت عمليات ترميم جرت مؤخرا لتعديلات على المجموعة ، وخاصة إذا ما قمنا بدراسة المعلومات التي

أوردها جومث مورينو Gomez Moreno ، مع بداية القرن العشرين عندما قام بإعداد الكتالوج الأثرى للمحافظة .

أما الشكل الخارجى فيعكس عمارة القصور حيث إن الجزء السفلى به دهليز علوى له عقود أصغر من نصف الدائرة escarzano بين برجين مربعين ، أما الواجهة فقد تباعدت عن المركز وهى عبارة عن عقد من الأجر وطنف مزبوج . غير أن هذا الوصف الذى قدمه جومث مورينو اعتماداً على الأشكال المرسومة تعرض لتعديل مدمر على يد من يفترض أنهم مرممون . أما الداخل (الذى هو دير مفلق فى الوقت الحاضر) فهو عبارة عن سطح مستطيل له دهليز تقوم على أعمدة فى الطابق السفلى وأكتاف قائمة ذات خشبة واقية لرافدة الفص Zapata فى الطابق العلوى ، أما الحجرات فقد تعرضت لتعديلات ويلاحظ أن الحجرات المعروفة بالحجرات الملكية - الغرفة الملكية التى ولدت فيها الملكة إيزابيل الكاثوليكية - لازالت توجد بها عناصر زخرفية ترجع إلى نهاية القرن السابع عشر أو الثامن عشر.

كما تعرض لنفس المصير القصر الذى شيده إنريكي الرابع عندما كان ولياً للعهد خارج دائرة الرقعة العمرانية لشيقوبية Segovia ، وكأنا نشهد منية إسلامية . وبعد ذلك قام الملك نفسه (إنريكي الرابع) عام ١٤٥٥م بالتبرع بالمبنى إلى طائفة الفرنسيسكان وقد ظلت الطائفة هناك حتى عام ١٤٨٧م ، وبعد ذلك شغلته راهبات سانتا كلارا وحمل المكان اسم القديس أنطونيو الريال ، ولقد أقامت الجماعة فى بداية الأمر فى القصر القديم والذى يبدو وأن أحد ملحقاته هو دهليز المدخل الرئيسى ، والحوائط المشيدة بالأجر والحجارة . وفى نهاية القرن الخامس عشر تم إضافة الواجهة التى تحمل ملامح الفن القوطى الطليطلى ، وربما كان إنريكي إيجاس E. Egas هو من قام بذلك العمل . وهناك مقولات تؤكد أن البلاطة الكائنة فى الكنيسة الحالية كانت الصالون القديم ، وهو صالون العرش فى القصر ولها سقف مقبب من الخشب المركب بطريقة التفطية ataujerada ، ومن المحتمل أن يكون مقر الإقامة متوافقاً مع الصحن أو الحديقة، حيث توجد حوله بعض الصالات التى بها أسقف مدججة غاية فى الجمال * (٦٦) .

● قصر شيقوبية : Segovia :

لقد قام ألفونسو العاشر بإدخال تعديلات على القصر الملكي خلال القرن الثالث عشر ، ثم تعرض المبنى لتعديلات جوهريّة خلال القرن الخامس عشر عندما كان يسكنه ملوك تراستمار . وهناك احتمال قائم في أن يكون الملك ألفونسو الحادي عشر قد أجرى بعض الأعمال ، وكذلك كل من الملك إنريكي الثاني ، والملك خوان الأول حيث كانا يقومان بزيارة المدينة كثيراً . ومع هذا فإن الملك إنريكي الثالث هو المسئول عن أغلب الإنشاءات التي امتد العمل فيها على طول النصف الأول للقرن .

ويهدف المشروع الجديد إلى مضاعفة مساحة صالة " الأسلحة " والحجرات الملحقة بها ، ويكرر ذلك النموذج في الصالة المسماة جاليرا Galera والملاحقات الواقعة في الجهة الشرقية (صالون دل وليو Salio أو السراي) ، وفي الجهة الغربية (صالون لاس بنياس Piñas . وقد أسفرت هذه الإنشاءات عن اختفاء الشرفة وسدّ النوافذ ذات الأعمدة في الوسط geminadas ، والتي كانت تقوم بدور تسهيل الرؤية لمن هم في صالة السلاح . وإلى جوار صالة " الملوك " هناك صالة كوردون Cordon .

وسيرا على المفاهيم الزخرفية المدججة نجد أن زخرفة الأسقف الخشبية تجد استمراراً لها في الحوائط من خلال الأفاريز الجصية التي تتضمن نقوشاً كتابية بالحروف اللاتينية والقشتالية ، حيث النصوص الدينية المتكررة تدخل في تبادل مع إشارات تتعلق بتنفيذ الأعمال . وتحت هذه الأفاريز نجد الحوائط وقد غطيت " بالجلود الملونة والمذهبة " ، وكذلك بواسطة أقمشة ومنسوجات من رأس Arras وهذا ما نستخلصه من قوائم الجرد الموجودة في أرشيف سيمانكاس Simancas ، والتي نشرها خ فرأنديس J. Ferrandis . وتساعدنا النقوش الكتابية الموجودة على الجص في وضع تواريخ محددة . ١٤١٢م هو عام صالة جاليرا وهي عمل أقيم في عهد الملكة كاتالينا لانكستر . ١٤٥١م هو عام صالة لاس بنياس - Piñas أول صالة تم إنشاؤها تحت رعاية الملك إنريكي الرابع والذي كان حتى ذلك الوقت ولي العهد ، ونلاحظ فيها وجود أشكال كأنها اللهب flanigeres . وعندما أصبح ملكاً انتهى العمل في بناء

صالون سوليو sollo عام ١٤٥٦م وهو عمل قام به Xadel Alcalde ، وفي عام ١٤٥٨م نجد صالة كوردون . لكن أشهر الصالات جميعا هي صالة الملوك حيث واصل فيها الملك إنريكي الرابع سلسلة صور ملوك أستورياس ، وليون ، وقشتالة ، وهو العمل الذي بدأه الملك ألفونسو العاشر وأكمّله بعد ذلك الإمبراطور فيليبي الثاني^(٦٧) .

وخلال القرن السادس عشر قام الإمبراطور فيليبي الثاني باستكمال هذه الصور في صالة الملوك ، وأضاف مجموعة من الحجرات حول صحن، وبذلك أصبحنا على مقربة من المخطط الحالي . لقد تولت الأسرة النمساوية الملكة Austrias تحويل المبنى إلى سجن . وفي عام ١٧٦٤ أمر الملك كارلوس الثالث بأن يكون المكان مقرا لمدرسة المدفعية الملكية Real Colegio de Artilleria ، ومن المؤسف أنه شب حريق بالمكان عام ١٨٦٢م ، وأدى إلى تدمير الصالات التي ترجع إلى العصور الوسطى ، وهي صالات أمكن ترميمها اعتماداً على أشكال رسمها خ أوريال J. Avrial قبل وقوع الحريق بوقت قصير . ولقد بدأت أعمال الترميم عام ١٨٨٢م وانتهت منذ سنوات قليلة بعد أن توقف العمل فيها مرارا وتكرارا . ولقد أتى الترميم ببعض العناصر المشكوك في صحتها مثل الهياكل الخشبية لسقف صالون Solie ، الذي يرجع إلى القرن الخامس عشر والمنقول من Urones de Castroponce (بلد الوليد) .

ولابد أن الأعمال في صالة الملوك قد أنجزت عام ١٤٦٥م عندما قام البارون / Rosmithal بزيارة القصر . كما أن وصفه له يساعد على التأكد من الرغبة في إضفاء الإحساس بالعظمة التي تستكن وراء المشروع : " ففي هذا القصر نعثر على تماثيل أوائل الملوك الذين حكموا إسبانيا ويبلغ العدد المرتب أربعة وثلاثين ، وقد جاءت التماثيل كلها من الذهب الخالص حيث نجدها في وضع الجلوس على كرسى العرش ، وهي تحمل الصولجان والكرة في أيديها - وقد ارتبط كافة ملوك إسبانيا بهذا القانون ، أي أنهم منذ تولى العرش عليهم أن يجمعوا كمية كبيرة من الذهب بمقدار وزن كل واحد منهم ، وذلك حتى يكون لهم مكان بين باقي الملوك في قصر إشبيلية عندما تواتيهم المنية^(٦٨) .

كما أن منبّت قبة صالون السفراء في قصر إشبيلية - وهي من إنجاز ديجو رويث عام ١٤٢٧م - تتضمن صور ملوك إسبانيا ، ومن الممكن أن تكون هذه الفكرة قد أوحى

للنبلاء للقيام بأمر مماثل مثلما هو الحال في صالون " السيدات والرجال " في الحصن القصر الخاص بالسيد / ديجو لويث دي إستونيكا في بلدة كوريل دي لوس أخوس Curiel de los Ajos (بلد الوليد) ، أو في صالون Unajes بقصر ولاية العهد - Infanta do في وادي الحجارة ، وقد اختفى كل البنيان .

● دار الضيافة الملكية في دير جوادالوبي (كاثيرس - قصرش) :

فيما يتعلق بهذا المبنى الملحق بدير جوادالوبي نرى أنه يجب أن يدرس في إطار الأعمال التي تولى تاجه تمويلها ، ذلك أن إقامته تمت تلبية لرغبة الملكة إيزابيل الكاثوليكية ، وهذه الملكة لم تقتصر جهودها على دعم جماعة القديس خيرو نيمو فحسب بواسطة المال بل أرسلت في طلب المعلم خوان جواس J. Guas ليشراف على تنظيم الأعمال ، " والدفعة القوية للأعمال في هذا البناء جاءت عام ١٤٨٧م وتولى ذلك عدد من المعلمين . وكان ديجو بيلاردو D. Velardo يشرف على الجانب المعماري ، أما الطليطلي ميغل سانشيث دي قرطبة M. S. de Cordoba فأشرف على أعمال النجارة . وتولى جونثالو فرنانديث الإشراف على إقامة البوائك ، بينما تولى فرأي كريستوفل أعمال البنائين " (٦٩).

لكن البناء تعرض للدمار عام ١٨٥٦م ، وبالتالي فإن المعلومات الرسمية المتوفرة لدينا تتعلق بأوصاف وأعمال وثائقية نبرز منها ما جاء في دراسة أعدتها ماريا دل كارمن بسكادور دل أويو M. C. Pescador del Hoyo (٧٠) . وقد اعتمدت بيلر موجويون على نفس المادة ، ووصفت لنا المكان على النحو التالي : " كان يتكون من صحن رئيسي وطابقين من البوائك في كل جانب من جوانب المسطح المربع ، من خلال خمسة عقود مشيدة من الحجر باستثناء قواعد الأعمدة حيث كانت من الحجارة . وكانت الدهاليز مسقوفة بالخشب المزخرف بالتشبيكات ، وتتصل في الجهة الشرقية بغرفة الطعام الكائنة في الصحن المدجن . أما الحجرات الرئيسية فتوجد في الجانب الغربي للمبنى ، ويتألف هذا الجزء من ثلاثة طوابق يمكن ملاحظتها من الخارج فقط ،

بينما نجدها عبارة عن طابقين ونحن في الصحن . وتقع الحجرات الرئيسية في الجزء الأخير ، الذي يتكون من صالون رئيسي مستطيل الشكل ، وله سقف مثنى جميل به زخارف خشبية مكشوفة apeinazado في منطقة المصدر وورود معلقة وزخرفة من الشعارات في منطقة قاعدة السقف arrocabe ، وتقع حجرات النوم الملكية في هذا الجانب وذاك ، وتتكون كل واحدة من مساحة مربعة ولها أسقف مثنى من الخشب الذي يضم زخارف رائعة عبارة عن تشبيكات على سقف مكشوف apeinazado في منطقة المصدر ، وتربيعات بها ورود وتشبيكات ، وتتصل هذه الحجرات بحجرات أخرى مخصصة للملابس والحمامات^(٧١) .

وكانت الواجهة الرئيسية مكونة من برجين مربعين بارزين في المخطط ، وبينهما هناك دهليز مزيج به عقود تقوم على أكتاف حجرية في الطابق السفلى ومن الأجر في الطابق العلوى ، وهى في هذا الطابق أصغر حجما رغم أنها مثنى وبها عقود مرجونية Carpanel وعقود أقل من نصف أسطوانية (منفرجة) escarzanos ، كما أن الدهاليز كانت مسقوفة بأسقف خشبية مسطحة من الطراز المدجن .

● القصور الملكية في إشبيلية خلال القرن الخامس عشر :

رغم أن التعديلات التى أدخلت على هذا المكان خلال القرن الخامس عشر (وبالتحديد خلال الثلث الأخير) تحت رعاية الملوك الكاثوليك ، فإن القرن المذكور قد بدأ من خلال عمل محدد له أهمية كبيرة أثناء عصر الملك خوان الثانى ، (ورغم ذلك فلم يقوم الملك المذكور بزيارة إشبيلية مطلقا) ، إننى هنا أتحدث عن عملية تغيير السقف المقيبى لصالون السفراء الذى أنشئ فى عصر بدرو الأول عام ١٤٢٧م وحل محله قبة نصف أسطوانية تولى أمرها ديجورويث ، وأصبح هذا العمل من أبرز أعمال نجارة الخشب الأبيض فى إسبانيا على الإطلاق . تقوم القبة على مثلثات كروية من المقرصات المذهبة ، وفوقها تقوم القبة شبه الكروية المكونة من ثنتى عشرة وشيجة huso مغطاة كل واحدة بتشبيكة من عشرة أطراف ، تلتقى كلها فى مركز دائرة مكونة من ثنتى عشر توجد فى مفتاح القبة^(٧٢) .

وتولى الملوك الكاثوليك (٧٣) إدخال توسعة على الحجرات الكائنة فى الطابق العلوى . الأمر الذى استلزم تعديل ما كان مشيدا وتغيير الأسقف الخاصة بالحجرات الكائنة فى الطابق الأرضى ، فبعد أن كانت الأسقف جمالونية على ميلين أصبحت ذات أسقف مسطحة (تبنى فوقها أرضيات الحجرات العليا) ، سممت على مغطاة -tau- jeles لتحمل بعض الزخارف ومنها الشعارات والتروس الملكية . أما بالنسبة للدهاليز الكائنة فى الواجهة فهناك الغرفة الملكية العليا (الخاصة بالملك) كما تم بناء غرفة جديدة للملكة فى المنطقة المحيطة بصحن العرائس Muñecas (الردهة والغرفة الخاصة بالملكة ، ومخدعها ، والمصلى ، وردهة غرفة الطعام المخصصة للاحتفالات) . وقد أدى هذا - كما أشرنا سلفا - إلى إحداث تغيير فى أسقف الحجرات السفلية (صالة Pasos Perdidos) (الخطوات التائهة) ، وصالون الأمير ، وصالة السقف Techo الخاصة بالملوك الكاثوليك ، ووضع الأسقف فى الحجرات العلى ، ومن المحتمل أنه أعيد استخدام بعض أسقف الحجرات السفلى هناك .

ومن بين الإنشاءات الجديدة فى الطابق العلوى وعمليات التعديل التى تترتب عليها فى الطابق السفلى نجد الهيكل الخشبي المكون من كتل الخشب التى تحمل شعارات الملوك الكاثوليك ، والسقف المثلث الذى يغطى صالة الملكة ، والردهة المؤدية إلى المصلى فى الطابق العلوى .

ولقد استُحدث فى الدهليز الجنوبي ما يطلق عليه شرفة mirados الملوك الكاثوليك ، والواقعة بين غرفة نوم الملك بدرو وباقي الغرف . وهذه المساحة تعنى إلغاء الغرفة القصوى من مجموعة غرف نوم الملك ، وذلك بواسطة طمس عقد المدخل .

● قصر الجعفرية فى عصر الملوك الكاثوليك :

استعاد قصر الجعفرية أهميته خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر ، وكانت له نفس الأهمية سابقا خلال القرن الرابع عشر تحت حكم بدرو الرابع . وقد جاء ذلك عندما دعم الملوك الكاثوليك مدينة سرقسطة كعاصمة فى دائرة تاجه الأرجنى ،

وقد أدى الموضع الاقتصادي الجديد وزيارة الملوك الكاثوليك الدائمة للمكان إلى إدخال تعديلات مهمة ، كان لها تأثيرها العميق على مجموعة القصور ومآلها .

ففى البداية تم احترام المباني القائمة ، سواء كانت إسلامية أو مسيحية وتركزت على حالها . غير أن الوظيفة الجديدة للبلاط أدت إلى إدخال تعديلات غيرت من قراءة مسطحات المجموعة .

وتبرز أهم هذه التغييرات فى تغيير الصحن الرئيسى أو صحن سانتا إيزابيل ، وتحويله إلى مكان مغلق خلافا لما كان عليه المفهوم الإسلامى المتمثل فى الدهاليز الكائنة فى الجوانب الصغرى ، وكذلك فى استحداث سلم كبير يؤدى إلى الطابق العلوى ، وإنشاء حجرات جديدة على الجزء الشمالى للقصر الإسلامى ، والتدخل فى إصلاح بعض الحجرات التى أنشئت فى عصر الملك بدرو الرابع (٧٤) .

وقد تم تنفيذ هذه العمارة الجديدة من خلال الاستخدام الدقيق للعناصر القوطية فى الأمور البنيوية ، والتى اختلطت بزخارف مأخوذة من القاموس المدجن وقاموس عصر النهضة . ولا تعتبر العناصر المدجنة أهمها إذا ما استثنينا الأسقف المسطحة (الفرخ) alfarges فى السلم وباقى الدهاليز . أو استثنينا وجود الأشكال النجمية على ألواح سقف الصالة الرئيسية . أما ما هو معتاد فهو يتعلق بالعناصر الزخرفية القوطية من نبات الأناناس ، وغيره من الأشكال النباتية . غير أن أبرز الموضوعات هى الخاصة بالشعارات والنقوش الكتابية .

وربما كان أبرز التأثيرات المدجنة فى هذا القصر هو هيكلية الحجرات الرئيسية ، فهى عبارة عن صالة رئيسية وغرفتين مربعتين فى الأطراف . ولقد أعيد استخدام هذا النمط الموروث عن العالم الإسلامى ، على يد الملوك المسيحيين خلال العصور الوسطى ، ثم أصبح تقليدا فى هذه الفترة التى تصل إلى الحدود الزمنية لبدء عصر النهضة . أضف إلى ما سبق وجود قاسم مشترك بين القصور فى إقليم أرغن هو السير على ذلك النموذج أو تقاليد أخرى متبعة فى القصور الإسلامية .

نضيف إلى ما سبق عنصرا آخر تحدثنا عنه عندما تناولنا عصر الملك بدرو الرابع ، وهو ، الجعفرية كان بها مدير إنشاءات مسلم ، وفي عام ١٤٨٨م كان هناك معلم يدعى فرج غالى F. de Goll ، وقد اشترك هذا مع محمد بلاثيو M. Palacio وإبراهيم مفرج I. Muferrich فى التعاقد عام ١٤٩٢م على إقامة سقف الصالة الرئيسية فى القصر الجديد . وفى عام ١٥٠٠م خلف محمد غالى والده فرج فى الإشراف على الأعمال . وعلى ذلك فقد كان منصب المهنة متوارثا كما هو الحال خلال القرن الرابع عشر . وبعد ذلك خلف محمد غالى ابنه خوان غالى . ومعنى وجود المعلمين المسلمين هو استمرار فكرة التراث الجمالى والتي تنقطع بالفزو ، ثم تعاقبت مع التغيرات الضرورية حتى القرن السادس عشر ، وبذلك أسهمت فى انسجام التعديلات التى تم إنجازها .

الهوامش

- (١) P. J. Lavado Paradinas, La Carpintería mudéjar en Tierra de Campos, pag. 190.
- (٢) M. T. Pérez Higuera, Arquitectura mudéjar en Castilla y León, pags. 69-70.
- (٣) P. J. Lavado Paradinas, op. cit., p?g. 193.
- (٤) Cfr. B. García Figuerola, Techumbres mudéjar en la provincia de Salamanca.
- (٥) Ibidem, pag. 63.
- (٦) J. Caston Lanaspá, Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (Siglos XIII-XVI), pags. 554-569.
- (٧) M. A. Toajas Roger, La Techumbre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. Analisis historico-artístico y algunas conclusiones de su estudio, p?g. 187.
- (٨) M. T. Pérez Higuera, op. cit., p?gs. 109-110.
- (٩) Ibidem, pag. 89.
- (١٠) Ibidem, pag. 110.
- (١١) Ibidem.
- (١٢) Ibidem, pag. 120.
- (١٣) Ibidem, pags. 123-124.
- (١٤) Ibidem, pag. 131.
- (١٥) Cfr. P. J. Lavado Paradinas, Capilla funeraria de D. Diego Gómez de San- doval en la Peregrina de Sahagún, pags. 51-56.
- (١٦) كانت الحجرات السفلى ذات أسقف مستوية [الفرخ alfarjes] تتسم بالأهمية وكان بعضها يتضمن تروساً مرسومة. ، كما يجب أن نبرز الهيكل المحفوظ في "المتحف الوطني للآثار الخزفية بمدريد" والوارد من هذا القصر ، انظر. Cfr. M. T. P. Higuera, C. Delgado et alii, Arquitectura de Toledo. Del Romano. Palacios y Conventos p. 245-253.

- Cfr. B. Martínez Caviro, op. cit., p?gs. 245-253. (17)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, op. cit., pag. 184. (18)
- Ibidem, pag. 185. (19)
- Ibidem. (20)
- C. Delgado, El mudéjar toledano y su area de influencia, pag. 119 y B. (21)
- Martínez Cavira, op. cit., pags. 78-82.
- C. Delgado, op. cit., pag. 119. (22)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, C. Delgado, et alii, op. cit., pags. 163-170 y B. (23)
- Martínez Caviro, op. cit., pags. 313-344.
- M. T. Pérez Higuera, C. Delgado , et alii, op. cit., pag. 165. (24)
- B. Pavon Maldonado, Ocaña: una villa medieval. Arte islámico y mudéjar, (25)
- p?g. 203.
- Cfr. A. Santamaría Conde y L. G. García-Sauco Beléndez, La iglesia de (26)
- Santa María del Salvador de Chinchilla.
- Cfr. M. Terrasse, Les églises mudéjares d'Erustes et Mesegar, pags. 337- (27)
- 355.
- Sobre la iglesia de Torralba de Ribota, cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar (28)
- aragonés, pags. 137-140; y, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, pags. 424-434.
- G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. 2, p?g. 143. (29)
- G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar aragonés, pags. 173-179 y 264-273. (30)
- Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar aragonés, vol. 2, p?gs 351-352. (31)
- Ibidem, vol. 2, p?gs. 215-237. (32)
- Ibidem, vol. 2, p?gs. 468-469 y La Seo en época de Benedicto XIII, en (33)
- AA.VV., "La Seo de Zaragoza", pags. 141-151.
- M. D. Pérez González, La Casa de los Luna, en Daroca. El estudio de la (34)
- heraldica como método de datación, pags. 179-184.
- Cfr. G. Borrás Gualis, Arte Mudéjar Aragonés, vol. I, pags. 282-285 y O. (35)
- Cuella Esteban, Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la
- ciudad de Calatayud y San Pedro Mártir de Calatayud y el Papa Luna.

P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás Gualis (coord.), "El (26)
Arte Mudéjar", p. 86.

Cfr. P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, páginas 118-121. (27)

Cfr. P. Mogollon, Corpus de Techumbres Mudéjares en Extremadura, (28)
pags. 33-48.

Cfr. P. Mogollon, El Mudéjar en Extremadura, pag. 122. (29)

Cfr. M. P. Peña Gómez, Arquitectura y Urbanismo de Llerena, pags. 84-139. (30)

P. Mogollon, op. cit. pags. 245-248. (31)

Ibidem, pag. 162. (32)

Ibidem, pags. 210-212. (33)

Ibidem, pags. 194-195. (34)

P. Mogollon, Corpus de Techumbres Mudéjares en Extremadura, pag. 48. (35)

Cfr. T. Falcón Márquez, La Catedral de Sevilla. Estudio Arquitectónico, pags. (36)
133-172.

Cfr. A. Jiménez Martín e I. Pérez Penaranda, Cartografía de la Montaña (37)
Hueca, pag.

127. Véase también el análisis que realiza T. Laguna Paul, La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla, pags. 41-72

A. Jiménez Martín e I. Pérez Penaranda, op. cit., p. 24. (38)

Cfr. M. Nieto Cumplido, La Catedral de Córdoba, páginas 449-456. (39)

Cfr. G. Duclás Bautista, Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa (40)
sevillana, p. 310.

Ibidem, pgs. 314-415. (41)

Cfr. M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana en Córdoba, (42)
pags. 64-70.

Ibidem, pag. 114. (43)

Ibidem, pags. 37-38. En cambio, Carmen Fraga sitúa esta capilla en la (44)
primera mitad del siglo XIV y piensa que con anterioridad al patronazgo de los Vargas fue de los Guzmán, quienes la construyeron, cfr. M. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía, p. 63.

- D. Angulo Iniguez, *Arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV*, pag. 53. (55)
- Cfr. A. Morales Martínez, *Reflexiones sobre algunas iglesias mudéjares del Aljarafe sevillano*, pags. 39-54. (56)
- Ibidem, pag. 43.4 (57)
- Ibidem, pag. 45. (58)
- Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, pag. 64. (59)
- A. Jiménez Martín e I. Pérez Penaranda, op. cit., pag. 27. (60)
- M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, pag. 106. (61)
- Ibidem, pag. 106. (62)
- M. T. Pérez Higuera, *El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla y León*, pag. 194. (63)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, pags. 107-109. (64)
- Ibidem, pags. 90-91. (65)
- M. T. Pérez Higuera, *El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla y León*, pag. 198. (66)
- Ibidem, pags. 198 -202. (67)
- Cfr. M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, pag. 88. (68)
- P. Mogollón, *El mudéjar en Extremadura*, pag. 199. (69)
- M. C. Pescador del Hoyo, *La Hospedería Real de Guadalupe*, pags. 319-388. (70)
- P. Mogollón, op. cit., pag. 200. (71)
- Cfr. M. I. González Ramírez, *EL trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*, pags. 286-287. (72)
- Cfr. Morales, A. y Serrera, J. M., *Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempo de los Reyes Católicos*, pags. 57-65. (73)
- C. Gómez Urdáñez, *El Palacio de los Reyes Católicos. Descripción Artística*, Págs. 231 - 287. (74)

الفصل الخامس

القرن السادس عشر

٥ - ١ : التعديلات وازدهار نجارة الخشب الأبيض فى قشتالة وليون :-

هناك الكثير من الكنائس التى أقيمت خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم أدخلت عليها تعديلات جوهريّة خلال القرن السادس عشر ، وبذلك تغيرت جمالية المجموعة ، وهىأت التعديلات الأمر أمام ممارسة الشعائر الدينية ، الأمر الذى يساعدنا على تقييم قدرة الهيكلية المدجّنة على التأقلم ،

وهذا هو ما نراه فى كنائس بلدة Mojados . ونذكر من بينها كنيسة سان خوان حيث اكتملت من خلال أنظمة بناء عبارة عن صناديق من الدبش موضوعة بين مداميك من الحجر ، وهذا ما نراه فى البرج ، أو إضافة دهليز من البوائك يربط بين أجزاء المحيط الخارجى ، أضف إلى ما سبق الواجهة الكلاسيكية الجديدة فى مقدمة الكنيسة ، وهذه الإصلاحات تقرب لما حدث فى إقليم الأندلس من وجود بلاطة واحدة لها صدر ترتبط به من خلال عقد مدخل Toral متعامد عليها ، وهى أنماط وخطوط بعيدة عن نظام المذبح ذى الأصل الرومانى فى بداياته خلال العصور الوسطى . وهذه التعديلات أو التهيئة (صناديق من الدبش ودهاليز) يمكن دراستها فى كنيسة سانتا ماريا فى بلدة موخابوس ، حيث حولتها التعديلات - خلال القرن السادس عشر - إلى كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة - أكتاف وعقود نصف أسطوانية ، وترتبط البلاطات بالمذبح الكبير بواسطة قوس نصر مدبب.

وتعتبر بلدة تيرآدى كامبوس T. de Campos أفضل المناطق التى يلاحظ فيها الاستمرارية مع ما هو قائم خلال القرن السابق . وهنا نلاحظ أن نظام البناء باستخدام الطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] Topial ، والأسقف المقبية من الخشب ، والهيكلية الحجمية مع الصدر ، والبرج القائم عند المدخل إلى البلاطات ، يدخل عليه تطور فى بداية القرن السادس عشر بظهور أعمدة لها تيجان كلاسيكية وزخرفة عصر النهضة " . لم تؤثر على نجارة الخشب الأبيض المدجنة ، وحولتها إلى أبرز المظاهر العامة لفن العمارة آنذاك " (١) . ويشير بدرو لابانو إلى البدائل المحتملة فى دائرة نجارة الخشب الأبيض ، ومنها النموذج الذى أطلق عليه نموذج الكاردينال ثيسنيروس Cisneros ، وذلك لأن سقف كنيسة سان فاكوندو هو عنصر البداية فى هذه المحلة " . إنها أسقف تقلد الأسقف المكشوفة apeñazados لكنها عبارة عن أشكال مئمنة ، وبها زخارف مكونة من قطع خشبية بدون ألوان . وهذه الزخارف تكرر الأشكال الهندسية المعهودة " (٢) .

وهنا نجد أن هذه الهياكل المكشوفة apeñazados والزائفة لها نماذج هامة تتمثل - مثلاً - فى السقف المقبى الكائن على بلاطة كنيسة سان خوستو إى ياستور فى كونيكادى كامبوس (بلد الوليد) . كما أن بها أحد المسطحات والعناصر الزخرفية الأكثر أهمية فى المنطقة . والكنيسة مصممة من ثلاث بلاطات تنتهى بثلاثة مذابح فى الصدر ، وتبرز من تلك المنطقة مقصورة الكهنة الوسطى من حيث المساحة والبنية . كما نجد البرج عند مدخل الكنيسة . وترجع إلى القرن السادس عشر (الربع الأول منه) ، وتفصل بلاطاتها أعمدة مطولة إيوانية تقوم فوقها دعائم كبيرة كقاعدة لوضع السقف المقبى المئمن فى البلاطة الوسطى ، ولوضع السقف المائلة فى البلاطتين الأخريين وقد غطيتاً بالكامل ataujerado بواسطة تشبيكة من ثمانية . ويحتفظ السقف المقبى الأوسط بالتشبيكة فى كل جوانبه مع وجود أوتار مزبوجة تتوافق مع الأعمدة ، وبالتالي تسهم فى تجزئة الفراغ الداخلى . وهنا نجد أن مجموعة التشبيكات ذات الأصول المدجنة الواضحة تتكامل مع عناصر أخرى مثل روافد القص Zapatas ، ومسننات الأوتار ، ورموز للفضائل محفورة على الخشب ، ومعها شاروبيم querubines ، ونقوش كتابية لاتينية ، وكلها مأخوذة من مفردات الفن فى عصر النهضة . وبالنسبة لمقصورة

الكهنة فهي مسقوفة بهيكل مئمن تتكامل فيه العناصر الزخرفية القائمة على التشبيكة ذات الثمانية ، ومجموعة المقربصات ، والألوان الذهبية للدعامات البنيوية . ويمكننا أن نبرز في المذبحين الجانبيين ذلك الذي يوجد في البلاطة اليسرى ، (أما البلاطة اليمنى فقد تعرضت لإصلاح في مرحلة تالية) ، حيث إنها مسقوفة بهيكل مئمن يقوم على صدقات Veneras ، مع تشبيكات ومجموعات مقربصات في المصد.

وسوف نتحدث عن أعمال النجار خوان كاريل الذي وضع اسمه على كنيسة لاس نيبس Las nieves دي بيامويرا دي لاكويثا Villamuera de la Cueva خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر . ولقد تعرضت هذه الكنيسة لعمليات إصلاح وتعديل في الوقت الحالي ، لكنها لازالت تتوافق مع التصميم المكون من ثلاث بلاطات بالإضافة إلى البرج عند المدخل . وما يهمنا فيها هو سقف المذبح الأوسط حيث سار على المنهج البنيوي الذي عليه خوان كاريل J. Carpiel . ويشير بدرو لابانو إلى " أن نظام السقف هنا يتبع منها عبقريا للانتقال من المربع إلى المئمن ، وإلى الستة عشر حيث يقوم على مناطق انتقال صغيرة من المقربصات وسواتر متبادلة على شكل مثلث وعلى شكل شبه منحرف " (٢) ، ويغطي هذه المجموعة تشبيكة لونية من ثمانية ومجموعات مقربصات . ولقد عمل خوان كاريل في مصلى عذراء الحصن La virgen del Castillo في سان فاكوندو دي ثيسنيروس ، وسيما شارك أيضا في صدر كنيسة بيافيلار Villafilar (٤) .

وترجع كنيسة كريستو في جواثادي كامبوس Guaza de Campos (بالنسيا Palencia) وكنيسة سان مارتين في بيارمينيترو Villarmentero (بالنسيا) إلى القرن السادس عشر ، وهما كنيسان لكل منهما بلاطة واحدة وصدر معيز له سقف مقبى من الخشب .

وشهدت مورانيا Morana نشاطا معماريا وتجديدا خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر . ومن بين ما يمكن إبرازه في هذا المقام نجد ما تم في سان نيكولاس دي مادريجال ، وكنيسة فونتبيروس Fontiveros ، حيث نجد الحالة الأولى مكونة ثلاثة مذابح ترجع للعصور الوسطى ، وأصبحت جزءا من كنيسة لها ثلاث بلاطات

ترجع إلى عصر النهضة ، وتفصل بين البلاطات عقود مدببة تم تعديلها بعد ذلك ، أما هيكل (السقف) البلاطة فهو مكشوف بالكامل *apeñazados* وبه تشبيكة من اثني عشر ، وثمانية أطراف ، وكذلك مجموعات مقربصات في المصدر ، ومثلثات تحدد التربيعات القائمة فوق المقربصات وكأنا نشهد كابولي . وهناك عقد به قصاع تنسب لعصر النهضة ، ويفصل عقد المدخل المذبح الرئيسي ذا الهيكل المثمن وذا الأطراف السفلية مكشوفة ، وبه أشكال نجمية مكونة من اثني عشر وتسعة أطراف . والمجموعة ملونة بالكامل وهنا يختفى المصدر ، ويحل محله فتحة لإضاءة مقصورة الكهنة .

وتتكون كنيسة فوينتبروس من ثلاث بلاطات منفصلة بواسطة عقود مدببة ذات طنف تقوم على أكتاف مثمثة . أما الهياكل الخاصة بالسقف فهي من الخشب في البلاطات الثلاث ، وعبرة عن مناطق تقاطع في المذابح الثلاثة في الصدر . والنظام البنيوي يجعلها - أي كنيسة - قريبة من النموذج المدجن الإشبيلي . أما باقي العناصر الزخرفية للسقف الذي أعيد إعداده في البلاطة التي تحمل نمط السقف ذي المسند والرباط ، فهي عبارة عن مساحات مستطيلة بها ورود ، من عصر النهضة في المصدر . أما البلاطات الجانبية فهي مسقوفة بهياكل من طراز المسند والرباط من النوع البسيط .

فيما يتعلق بأعمال النجارة المدجنة فيلاحظ كثرتها في محافظة سلمنقة *Salamanca* ، وتصفها بيلين جارتيا فيجرولا *B. G. Figuerola* بأنها هياكل حديثة ، وذلك للفرقة بينها وبين التي ترجع إلى العصور الوسطى ، كما تصف تلك التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر على النحو التالي: " تنقسم بثرانها الزخرفي حيث تسيطر التشبيكة كعنصر زخرفي ، والسقف في أغلب الأحوال مغطى *ataujado* وملون بها عناقيد مقربصات ، ورود ، وبروز . وتحمل الكنائس التالية المواصفات المذكورة : مقصورة في كنيسة كاندلاريو *Candelario* ، والجزء السابق على مذبح دي موريسكوس *Moriscos* ، والمذبح الكائن في البلاطة اليمنى *epistola* في سان مارتين دل كاستانيار *S. M. del Castañer* ، والمذبح الكائن على بلاطة الأنجيل في كنيسة راجاما *Rágama* ، والسقف في هذه الأخيرة مكشوف *apeñazado* ، ويلاحظ

أن الأسقف في هذه النماذج مثمّنة ، وتقع فوق مذابح كبيرة أو جانبية ، بمعنى أنها فوق فراغات صغيرة ، وتميزها بذلك عن باقي دار العبادة - (٥) .

كما تشير الباحثة المذكورة إلى عدم تلوين الأسقف الخشبية ، ويأتى هذا الميل تدريجيا كلما تقدمنا في القرن السادس عشر ، وهنا نذكر مثلا ، وهو السقف المسطح لمقر الإقامة العلوى بجامعة سلمنقة Salamanca . u ؛ إذ نجده في منتصف الطريق بين القصاص الخاصة بعصر النهضة artesonado وبين الأشكال الزخرفية المدجّنة ، مثل المقربصات حيث تختفى الألوان . ونفس الوضع نجده في الهيكل الخشبي المغطى ataujerado لكنيسة ماكوتيرا . ومع هذا فهناك أمثلة مناقضة ، إذ نجد أسقفا مقبية ترجع إلى القرن السادس عشر ، وقد تلونت الأجزاء الخاصة بمقاصير الكهنة ، وهذا ما نراه في كنيسة ألدياسيكا Aldeaseca de la Armuña ، وكنيسة سان كريستوبال دي لا كويستا S. C. de la Cuesta (٦) .

يلتقى ذلك الاتجاه المتمثل في عدم الاعتماد على الألوان مع البساطة في الجانب الإنشائي ، وفي إعداد التشبيكات كلما انقضت سنوات من القرن السادس عشر . وهنا نجد أن جاريثا فيجورولا G. Figuerola يشير إلى أن أغلب الهياكل في المحافظة قد أنجزت خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر أو في القرن السابع عشر . وتكاد تكون كلها مثمّنة وتحمل زخرفة غاية في البساطة ؛ إذ هناك شيء من التشبيكة ذات الثمانية في السقف المكشوف apeñazado في منطقة المصد ، وأحيانا ما يمتد ذلك إلى جوانب السقف faldones . ومع ذلك فأغلب الأمثلة نراها ملساء بدون ألوان ، اللهم إلا الفرد alfardas وعليها شكل القرميد ..

وأحيانا أخرى لا نكاد نرى التشبيكة ، وقد انتشرت في كافة أرجاء المصد har nervelo ، غير أن امتداد الفرد تنشأ عنه أشكال أسطوانية أو شبه أسطوانية وأحيانا ما تكون غير منتظمة ، والآخر الذي تحدثه رؤية هذا النوع من الأسقف هو التذكر الغامض لتلك الأسقف الأخرى ، التي ظلت أعواما وأعواما تغطي الفراغات في مصليات وبلاطات كنائس المنطقة .

ونجد شيئاً من هذا النمط من الأسقف في مقصورة الكهنة ، وآخر في البلاطات الرئيسية أو الوحيدة . ومن بين هذا النوع الأخير من البلاطات اشتهرت تلك التي تتضمن تشبيكة بسيطة مكونة من ثمانية في السقف المكشوف apeinado في منطقة المصدر ، مثلما هو الحال في جاليندوستي Galindoste وسيكروس Sequeros .

وهناك نمط آخر من الهياكل أكثر بساطة عن سابقه ، وهو الذي نجده في كل من كنيسة لاس تورس أو كنيسة بالدكارس Valdecarros ، حيث إن البلاطات الرئيسية بها هيكل مثنى وفيه شبه أسطوانة في أطراف المصدر harneruelo .

"أما الهياكل التي تحتوى على زخرفة كثيرة فنجد أنها تتضمن زخارف نباتية من عصر النهضة ، وكذلك الزخارف البارزة ذات المذاق الكلاسيكي ...".^(٧)

وهناك بعض المباني التي تغير الغرض من استخدامها مثل القصور التي تحولت إلى أديرة ، ونذكر منها قصر الملك خوان الثاني Madrigal de las Altas Torres والذي تحدثنا عنه قبل ذلك ، والذي أدى تنازل الإمبراطور كارلوس الخامس عنه عام ١٥٢٥م ليكون دير Nuestra Señora de Gracia التابع لراهبات جماعة القديس أغسطين إلى إضافة مبانٍ جديدة هي مقر الإقامة وكنيسة من أبرز عناصر هذه المجموعة من المنشآت الأسقف المسطحة في الدهاليز والحجرات مثل السقف ذي الثلاثة أنساق من الدعامات الخشبية (الكمرات) ، القائمة على أطراف دعامات خشبية Canes مزبوجة في الصالة المسماة " صالة البلاط " Las Cortes . ومع هذا فإن الإسهامات الهامة لنجارة الخشب الأبيض هي التي نراها في السلم الموصل بين طابقى مقر الإقامة وبين حجرات القصر القديم ، فهي عبارة عن هيكل مثنى من الكتل الخشبية المعمّرة ، وبها المصدر المكشوف ذو التشبيكة المكونة من ثمانية أطراف .

كما أن دير سانتا صوفيا ببلدة تورو Toro كان في الأصل قصراً ففي عام ١٢٨٢م قام سانشو الرابع (الذى كان ولياً للعهد آنذاك) بتسليم السيادة على المدينة لامرأته السيدة / ماريا مولينا ، وقد قامت السيدة المذكورة إلى جوار الملك بقضاء فترات إقامتها في منزل - قصر تبرع به أسقف قورية Corta للملكة ، وانتهى الأمر بالمبنى إلى تسليمه عام ١٣٦٦م إلى راهبات جماعة Premostratense ، وقد أسفرت

الإصلاحات والتعديلات التي قامت بها الطائفة الجديدة إلى فقدان المبنى لطابعه المدني الأولي ، رغم أنه لا زال هناك صحن يسمى صحن " الجُب Cisterna أو صحن " أسلحة الملك سانشو الرابع " الذي يعتبر عينة هامة للعمارة المدينة خلال القرن الثالث عشر . والكنيسة ملتصقة بالصحن وكانت جزءاً من الدهليز الجنوبي . ورغم أن المنطقة المخصصة لإقامة الشعائر كانت محددة منذ القرن الرابع عشر إلا أنها لم تحظ بهذه الأسقف الخشبية الرائعة إلا في السادس عشر . وتتكون الكنيسة من بلاطة واحدة مع الكورس عند المدخل ولها سقف عبارة عن كتل خشبية معمرية ، يأخذ شكله المثلث إلى جوار عقد المدخل Toral الموصل إلى المذبح الرئيسي . وهذا الأخير عبارة عن فراغ له سقف مثلث يقوم على مناطق انتقال مكسوة بالجلد وله تشبيكة من ثمانية في منطقتين منه . أما المصد فهو مكشوف apeinado ، وفي وسطه نجمة مكونة من ستة عشر طرفاً .

كما حظي دير "الروح القدس " Sancti Spiritus ببلدة تورو Toro برعاية ملكية ؛ حيث أسسته الأميرة البرتغالية تيريساجل T. Gil كما كان محط الرعاية الملكية ابتداءً من عهد ماريا دي مولينا . وقد التصق به مبنى آخر كان قصرًا ملكيًا يرجع إلى عصر الملك إنريكي الثاني . أما بالنسبة للإصلاحات وإعادة البناء فقد جرى ذلك على الكنيسة ومقر الإقامة بالدير خلال القرن السادس عشر ؛ وهنا نجد مقر الإقامة ذا مساحة واسعة ، وبه ردهات ذات عتب ، وأعمدة ، ورافدات قص Zapatas ، ونلاحظ أن هناك تنوعاً في الأسقف المقببة المدججة سواء في البوائك أو في أماكن أخرى بالدير ، كما تشمل الأسقف تلك المسطحة ، وهذه الأخرى ذات الهياكل التي تتضمن تشبيكات . وأذكر من بين تلك الأسقف الهامة ذلك القائم فوق مسطح غرفة تناول الطعام ، حيث السقف مسطحاً وبه زخرفة نباتية عبارة عن أشكال مرسومة على الكتل (الدعامات) الخشبية الرئيسية ، وكذا على الإزار وأطراف دعامات السقف Canes .

تقع الكنيسة شمال مقر الإقامة وهي تتكون من بلاطة واحدة سيرا على ما هو متبع في النماذج التابعة للجماعات الدينية ، ولها مذبح كبير يربطه بالبلاطة عقد مدخل Toral مدبب ، أما الهياكل الخشبية التي في السقف فتتسم بأنها من الطراز المدجن

المعقد التصاميم ، إذ نجد أن السقف الخاص بالبلاطة عبارة عن نموذج " المسند والرباط " ، وله مصدر مكشوف تماما *apelnazado* به تشبيكة من ثمانية . أما جوانب هذا الهيكل الخشبي *faldones* . فنجد عليها هذه التشبيكة في بعض أجزائها . لكن سقف الصدر أكثر ثراء إذ إنه عبارة عن هيكل مئمن ، يقوم على مثلثات على شكل قصاع توجد في الزوايا ، كما أنه مغطى بالكامل بتشبيكات مكونة من تسعة ومن عشرة أطراف ، وقد تم دهان الأجزاء المختلفة كما زينت أيضا بأشكال نباتية مذهبة " مُسَمَّرَة " في الألواح .

٥-٢ : المشروعات الخاصة بدائرة طليطلة : -

لقد شهد القرن السادس عشر إنجاز كنائس أو إصلاح أخرى سابقة ، ولقد استخدمت الطرائق المدججة في هذه الأنشطة التي تسير على نهج التراث الموروث من العصور الوسطى ، وقد سبق أن تناولنا بالتحليل - عند الحديث عن القرن الرابع عشر - بعض المنازل ، ومنها المسماة منازل " سان أنطولين " على أنها مجموعة من المباني التي شيدها النبلاء ، وهنا علينا القول بأنه مع نهاية القرن السادس عشر أخذت تلك المجموعة المشار إليها ، وكذلك الكنيسة التي تحمل نفس الاسم تتحولان إلى دير أطلق عليه سانتا إيزابيل لاريال *S. I. La Real* . وترتب على هذه عدة أعمال تتعلق بتهيئة المكان والربط بين المباني المختلفة ، وهنا نجد أن أبرز تلك الأعمال تتمثل فيما جرى في الكنيسة الصغيرة التي لم يتبق منها إلا واحد من مذابحها (حيث يلاحظ أن امتداده يعتبر كانه بلاطة ثانية حيث نجد المدخل) ، وقد أصبح الآن ذا ملامح قوطية وله سقف مقبى مكون من الكتل المعمرية وتشبيكة في المصدر . ولقد استكملت المجموعة طوال القرن السادس عشر ، وذلك من خلال إقامة مصليات جنازية جرى عليها تعديل ، حسب المفاهيم الجماعية ومراعاة الفراغات القائمة مثل المذبح القديم (وهو الآن مصلى جنازى للأخوين *Cernúsculo* أو مصلى *Nuestra Señora de la Encarnacion* مدفن آل *Meneses* ^(٨) .

أما خارج طليطلة فإن كنيسة تلامنكا دي خراما **Talamanca de Jarama** هي واحدة من أبرز الحالات (بمدريد) . ويلاحظ أن كنيسة سان خوان باوتستا ترجع في مخططها الأولى إلى القرن الثالث عشر ، حيث هناك مذبح روماني مشيد من الكتل الحجرية ، لكن القرن السادس عشر يشهد رعاية الكاردينال تابيرا **Tavera** لهذه الكنيسة ، (حيث يظهر الشعار الخاص به في ميداليات العقود مصحوبا بتاريخ الانتهاء من الأعمال وهو عام ١٥١٢م) ، إذ تم بناء ثلاث بلاطات ذات عقود مرجونية **Carpanel** تقوم على أعمدة إيوانية **Jonico** . وربما كان لكل ذلك علاقة بطليطلة وبتصاميم كوياروبياس **Covarrubias** ، لكن إذا ما كانت الأعمدة تنسم بأنها تسير على نهج عصر النهضة فإن الأسقف ظلت تسير على النماذج التقليدية التي تعود إلى القرون الأخيرة في العصور الوسطى ، ألا وهي أن البلاطات الجانبية مسقوفة بهيكل خشبي معلق ، أما البلاطة الوسطى فيها الهيكل ذو المسند والرباط ، وهنا يظهر التناقض مع منطقة الصدر ، حيث ضُم إليها المنبج الروماني ذو السقف المتقاطع **Cruceúa** (القبة المضلعة) ^(٩).

وتعتبر كنيسة **Camarma de Esteruelas** حالة من الحالات الخاصة حيث كانت كنيسة قديمة ترجع إلى الثالث عشر ، وكان لها مذبح هام ذو ثلاثة مستويات من البوائك المطموسة ذات العقود نصف الدائرية ، وهو بذلك يرتبط بالنماذج القشتالية الليونية كما أن البلدة هي إحدى نقاط الحدود الجنوبية ، ونظرا لقرب هذه البلدة من مدينة ألكالا دي إينارس **A. de Henares** فقد أصبحت مركزا زراعيا صغيرا هاما للمدينة الجامعية ، وهنا تدخل توسعة على مبنى الكنيسة من خلال ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة ، وعقود ، ومسقوفة بأسقف خشبية مؤرخة بعام ١٥٦١م. وقام بالتنفيذ اثنان من المعلمين هما بدرو نسبيراليس وخوان دي أورتيجا ^(١٠) . أما هيكل السقف في البلاطة الوسطى فهو مئمن ونو كتل معمرية ، وبالنسبة للبلاطات الجانبية فهو سقف معلق . وبعد ذلك بسنوات قليلة قام كلا المعلمين المذكورين بتصميم وإعداد سقف الكورس . والأمر الهام هنا هو أن العناصر الزخرفية الكائنة على الجوائز الخشبية **jac-enas** والمثلثات الكروية للبلاطة الرئيسية ، إنما هي تصاميم ترجع إلى مفردات من عصر النهضة وخاصة طراز **Serlio** . ومعنى هذا أن الممارسة الفنية تؤكد تراكيب مفردات المعاجم الفنية المختلفة ، ونمط الخيار الذي يسير عليه القائمون على أمر

الأعمال ، والمشرّفون عليها استنادا إلى ما تقدمه لهم روح العصر ، والإطار الاجتماعي الذي يعيشون فيه . وتقول ماريا أنخلس تواخاس " M.A.Toajas " : " إن أسقف كنيسة Camarma تعتبر مثال رائع لنجارة الهياكل الإسبانية خلال القرن السادس عشر ، كما تعتبر أيضا مختارات جيدة للحلول المطروحة في ميدان بناء الكنائس . وهنا نجدها تتسم بالتقليدية الشديدة في الهياكل لكنها شديدة المعاصرة في معالجتها للتفاصيل [...] ، ولهذا علينا القول بأن تصميمها يركز على نفس الأسس التي يقوم عليها أي من مكونات المجموعة المعمارية ، أي أنها ليست غريبة أو مخالفة لروح العصر " (١١) .

وتعتبر كنيسة بنيويلاس Viñuelas (وادي الحجارة) مقابلا للنموذج السابق ؛ حيث إن لها بلاطة واحدة وبها مصليات تقع بين دعائم Contrafuertes ومذبح مربع . أما أسقف هذه الكنيسة فهي خشبية مقبية استخدمت فيها الكتب الخشبية Limas (١٢) . وهذا النمط نجده مكررا في أبنية أخرى توجد في نفس الدائرة الجغرافية مثل توريجون دل ري Torrejón del Rey أو بلاثويلو Palazuelo ، كما يمكن أن ندرج في القائمة كنيسة تريو Trillo التي ترجع إلى نهاية القرن الخامس عشر ، حيث يوجد بها سقف مقبى مضلع في المذبح (١٣) . كما أن كنيسة موارثيا دي لوس ميليروس Moratilla de los Meleros تتخذ نفس الحلول ، كما أنها تحمل اسم النجار ألفونسو دي كيبينو ، وبديرو جوميل كمحاسب . ومن خلال العناصر الزخرفية اللونية Candelleri ، وكذلك التشبيكة ذات الثمانية يرتبط سقف الكنيسة بتلك الأخرى التي توجد في كوليج سان إلفونسو في ألكالا دي إينارس S. Ildefonso (١٤) .

يبدو أن الأعمال الإنشائية قد بدأت في كنيسة نابلكارنيرو Navalcarnero بمديره خلال الفترة من ١٥٠٠م حتى ١٥٢٠م ، وما يهمنا في هذه الكنيسة هو البرج رغم ما به من قمة هرمية Chapitel تعود إلى القرن السابع عشر . فالبرج يسير على النمط الطليطلي غير أن زخارفه أكثر ، وذلك تقاطع عقود نصف أسطوانية ممددة وعليها طبقة أخرى ، ثم يتوج ذلك إفريز مسنن (١٥) . ويعتبر برج سانتا ماريا في إيسكاس أكثر تعقيدا في تصميمه ، حيث نجد أن الجزء السفلي كتلة معمارية ليس بها إلا عدد قليل من النوافذ الصغيرة ، وفوقه نجد خمسة طوابق (بما في ذلك الخاص بالأجراس) لكل

واحد منها مجموعته الخاصة من العقود التي تسير على الأنماط الطليطلية ، حيث نجد أن الطابق الأول يشبه ما هو في برج نابالكارنيرو ، ومن هنا يمكن الحديث عن تواريخ بناء متزامنة أو قبل تلك الحالة بقليل ^(١٦).

تعرضت كنيسة منتريدا Méntrida في محافظة طليطلة لعملية ترميم على يد المهندس المعماري إنريكي نويري ، ولقد أبرز الترميم ثراء أسقفها واستمرارية نظام تقني موروث من العصور الوسطى ، ومُعدّل خلال القرن السادس عشر ليناسب الطروحات الأكثر كلاسيكية ، وفي الوقت نفسه نجده يتضمن ثلاث بلاطات تقوم على أعمدة دورية dúricas وعقود نصف أسطوانية . كما أن ثراء سقف البلاطة المركزية ، ذات التشبيكات - يبرهن على بقاء الطروحات الجمالية ومعاصرتها .

ولقد أشرف الكاردينال ثيسنيروس Cisneros على مجموعة من الإنشاءات الهامة التي يمكن أن ندخلها في إطار الفن المدجن . وقد أشار البروفسور ميجل أنخل كاستو M. A. Castillo إلى أن ما يميزه فترة " إشراف الكاردينال ثيسنيروس لا يتمثل في اختبار إحدى الحلول الفنية المطروحة على الساحة الفنية آنذاك ، ولا يتمثل في الجمع بين بعضها البعض بحذق ومهارة ، بل أن جوهر الأمر هو استخدام إحدى الحلول على أساس وظيفي ، وأيديولوجي ، وثقافي . وهي أسس كانت وراء الكثير من مشروعاته الفنية" ^(١٧).

ولقد أدى بناء المصلى المستعرب mozarabe لكاتدرائية طليطلة في المكان الذي كانت به قاعة الاجتماعات إلى إجبار الكاردينال ثيسنيرون على بناء قاعة اجتماعات أخرى في أقصى الطرف الجنوبي للرواق الواقع خلف قبو المذبح الرئيسي girola . وتتألف القاعة من صالتين بهما سقف خشبي مسطح ، ويزيل الخشب ألوان الفريسك على الطريقة الإيطالية ، ويفصل كل صالة عن الأخرى باب يحيط به شريط من الزخرفة الجصية الرائعة قام بتنفيذه برناردينو بونيفايثو . وتكتمل العناصر الزخرفية من خلال مجموعه من الأشكال المسيحية التي تتحدث عن الخلاص ، وكذلك من خلال مجموعة الصور الخاصة بمن تولوا رئاسة الأسقفية Sede Primada ^(١٨) . وفي طليطلة أيضا نجد أن الكاردينال ثيسنيروس أسس دير سان خوان دي لابنتيثا ، وهو إسهام معماري وحضري في المدينة .

وقد دخل كوليغ Colegio Moyer S. Ildofonso فى ألكالاديايناريس ضمن البرنامج " السياسى - الدينى " الذى قام به الكاردينال ثيسنيروس، وكانت الغاية منه إعداد وتعليم من يريدون الانخراط فى السلك الكنسى ، وهذا ما نقرأه فى تأسيس المبنى^(١٩) . وبعد اختيار مدينة ألكالا كمقر لهذا المبنى نجد أنه يتجاوز المقاصد الأولية للأسقف ، وتحول إلى جامعة حقيقية استلزمت متطلبات إنشائية أخرى .

وفى عام ١٥١٠م انتهت أعمال تحويل مصلى المدرسة الكبرى Colegio إلى كنيسة أطلق عليها سان إلفونسو ، ورغم هذا فقد تم إنجاز الأعمال المعمارية للمبنى المذكور قبل ذلك بعامين ، وبالتالي فقد استغرقت أعمال الزخرفة عامين كاملين^(٢٠) . والمكان عبارة عن بلاطة واحدة ذات صدر يؤدي إليه عقد مدخل Toral به الكثير من الخطوط ونو عمق كبير ، وقد استخدم هذا الصدر ليكون مقر دفن رفات الكاردينال ، مما حدا إلى بناء بعض الدرج لرفع المذبح وجعله مرثيا من باقى أجزاء البلاطة ، والمكان مسقوف بهياكل خشبية من أهمها ذلك الخاص بالمصلى الكبير ، فهو سقف مثنى له كتل معمرية ومصد مكشوف apeñazado به تشبيكة من ثمانية وثلاثة مكعبات من المقرصات .

أنشئت قاعة الاحتفالات الخاصة بجامعة ألكالادى إيناريس خلال الفترة من ١٥١٦م إلى ١٥٢٠م ، وربما كان بدرو جوميل P. Gumiel هو الذى أشرف على تصميم وإدارة الأعمال . وقد كان يشغل منصب " كبير المعلمين " فى الأعمال الإنشائية التى أشرف عليها الكاردينال ثيسنيروس . أما التنفيذ فقد وقع على عاتق معلمى الزخرفة الجصية جوتير دى كارديناس G . de Cardénay وبديروبيارويل P. Villarreal . ويفترض مىجل أنخل كاستيو أنه عمل إلى جوار هذين المعلمين الأخوة " سانتا كروث" S. Cruz الذين عملوا فى كنيسة سان أليدفونسو . وقد أشرف أندرس دى سامورة . Andres de Z على أعمال النجارة ، وتعاون معه بارتولوميه أجيلار B. Agullar ، وبديرو إيثكيريو P. Izquierdo ، وإيرناندو دى ساهاجون H. des . أما التكوين والتذهيب فقد وقعا على عاتق كل من ألفونسو سانشيث ، وبديجولوبث D.lopez ، و Alenso S.^(٢١) .

أما من ناحية الفراغات فالقاعة عبارة عن صالة مستطيلة الشكل ، فوقها سقف مسطح به دعائم خشبية *tomapunta* كنوع من التقليد لهيكل الكتل الخشبية *Limas* ، والسقف من النوع المكشوف *apeñazado* إذ به قصاع على شكل نجوم مكونة من ستة أطراف في تبادل مع أشكال سداسية. أما الزخرفة فهي من مفردات عصر النهضة المرتبطة " بقانون الأسكوريال " *Códex Escorialensis* ، كما لا نعدم وجود شعارات الكاردينال في قاعدة السقف *arrocabe* . أما الزخارف الجصية فنجدها في الأفاريز وفي مناطق محددة في الحوائط التي بها الفتحات ، وحلت مجموعة الأيقونات والأهمية البنيوية ذات الأصول المدجنة ، والتداخل مع الأنماط الكلاسيكية التي نراها هناك . وفي هذا المقام ترى الباحثة أن الخيار الذي فضله الكاردينال " يسفر عن عناصر محلية وتجديد ما هو قديم *renovatio dell'antico* ، وإذا ما كان ذلك الافتراض سليما فإنه يخدم الفكرة القائلة بمعاصرة كافة التيارات المدجنة كخيار صالح للاستخدام والتجديد ، ومعنى هذا انتقاء عناصر بعيدة عن " مفهوم ما هو قديم " الذي عادة ما نجده واردا في إطار التحليل التاريخي العام لهذه الظاهرة . إننا نحاول من خلال هذه السطور أن نؤكد عدم صلاحية مفاهيم مثل هذه لدى القائمين على الأمر ، ونؤكد أيضا على قدرة الفن المدجن على التواءم مع متطلبات التوجهات الجديدة في الفن " (٢٢) .

ولقد برزت الإمكانيات الضخمة التي يمكن أن تقدمها لنا التكنولوجيا المدجنة من خلال قاعة الاحتفالات هذه ، وأدى ذلك إلى استمرار هذا الفن المدجن (حسب المناطق الجغرافية والفترات الزمنية) ، وتحوله إلى فن شعبي مع مرور الزمن ، وبذلك يمكن لنا أن نصف سقف قاعة الاحتفالات في ألكالا " بأنها من أبرز أمثلة الفترة الأولى لعصر النهضة القشتالي ...إلا أن القضية تتمثل في عدم تأملها كتجسيد لذلك الجمع بين التيارات الفنية من خلال التراث المدجن بل على هامشه . ونقولها بعبارة أخرى : أي نون أن معنى هذا الظرف (كما هي العادة في تحليله) التقليل من قيمة الفن المدجن كبديل صالح لإنجاز " عمل روماني obra del romano كان يفرض نفسه " (٢٣) .

٥ - ٣ : تحديث البناء المدجن في أرغن :-

علينا في هذه الأونة أن نركز على التوسعات والتعديلات التي تتم في المنشآت المدجنة القديمة . ففي بلدة ألاجون Alagón نشهد فتح مصلى Virgen del Carmen التي أسسها آل بلاسكودي ألاجون . والمصلى له عقد قوطي به أوراق نبات الشوك Cardo ، بين أكتاف ذات طابع عصر النهضة . لكن ما يهمنا هو الطبلات حيث نجد شكلا زخرفيا من الجص ، عبارة عن تشبيكة من ستة أطراف ومثمنات ذات وريدة في الداخل ، وبذلك تشكل في نظر جونتالو بورأس " نموذجاً رفيعاً للزخرفة المدجنة في فجر العصر الحديث ، لكنه لم يحظ إلا بالقليل من التطور والانتشار " (٢٤) .

وتعتبر الرقبة (القبة) Cimborrio أحد العناصر المعمارية المدجنة التي استخدمت في العصر الوسيط المتأخر لكننا لا نجد لها أمثلة إلا خلال القرن السادس عشر ، وذلك ما نجده في كاتدرائية سرقسطة ، وطرثونا ، وترويل [تروال] ، وقد شُيّدت جميعها خلال النصف الأول للقرن السادس عشر . ومع هذا فلدينا من الأخبار ما يؤكد وجودها (الرقبة) خلال القرن الرابع عشر في بعض الكنائس ، وكذلك الكنائس المعاصرة التي حلت محلها . وقد أدى هذا التدهور المستمر للأشكال المعمارية إلى أن يطرح جونتالو بورأس الافتراض القائل : " بأن المعلمين المسلمين لم يتمكنوا ، بشكل مرضي ، من حل المشكلة المتعلقة بإقامة الرقبة فوق العقود الأربعة Torales الخاصة بمنطقة التقاطع ، أو أن عناصر البناء كانت من تلك التي لا تدوم طويلاً وهذا ما نستشفه من الوثائق " (٢٥) .

وفيما يتعلق بالأعمال الخاصة برقبة كاتدرائية " لاسيو " بسرقسطة نجد أسماء أبرز المعلمين في المدينة خلال الفترة من ١٥٠٥ م ، ١٥٢٠ م ، حيث كانوا يعملون تحت إمرة خوان دي سيسوار J.de Sisuar أو بوتيرو . Botero ، وامتدت أعمال الزخرفة لعام آخر . وتقع الرقبة عند بداية مقصورة الكهنة وتحدد منطقة التقاطع Crucero ، وتقوم على مساحة مستطيلة بعض الشيء ، وتتخذ الشكل المثلث من خلال مناطق انتقال trompas ، بالإضافة إلى عقود موازية تنشأ عنها بنية مشابهة للتربيعات الجانبية

لمقصورة الحكم الثانى فى المسجد الجامع بقرطبة . وهنا نجد أن الفراغ الذى فى الوسط يتم تنفيذ فتحات به لوضع المصباح (٢٦) .

ولقد قام المعلم مارتين مونتاليان بتشديد الرقبة الخاصة بكاتدرائية ترويل عام ١٥٢٨م ، ومن الناحية البنيوية نجد نفس التصميم الذى شهدناه فى كاتدرائية سرقسطة باستثناء بعض الأضلاع الثانوية التى تساهم فى التخفيف من حدة الخطوط الهندسية للعقود الإسلامية . ومن الخارج نشهد طبقتين من النوافذ المتماثلة وميداليات تتعلق بالفن فى عصر النهضة، وكل ذلك فى تعايش مع لمسات زخرفية مدججة مثل المعينات والأفاريز المسننة فى الدعامات .

وفيما يتعلق بالرقبة المشيدة فى كاتدرائية ترويل نعرف أن من قام بالبناء هو نفس المعلم الذى نفذ الرقبة الخاصة بكاتدرائية سرقسطة وهو / خوان بوتيرو ، أما أعمال الزخرفة فقد استمرت حوالى أربعة أعوام (١٥٤٦-١٥٤٩) ، وقام بذلك ألفونسو جونثاليث. وتصميم هذه الرقبة مماثل لسابقتها ، ومع ذلك فهنا نجد أن نقطة البداية هى المساحة المربعة ، بالإضافة إلى كثرة الأضلاع الثانوية المتقاطعة مثل تلك التى شهدناها فى ترويل . أما شكل الرقبة من الخارج فهو مثنى ويتكون من ثلاث طبقات متراكبة ، بالإضافة إلى دعائم قوية فى الأركان وفوقها أبراج صغيرة مربعة الشكل فى تبادل مع أخرى مئمنة . ويلاحظ أن الزخرفة تتسم بالرشاقة والدقة وبها زليج أخضر وأبيض (٢٧) .

وهذه الرقبة هى خاتمة المطاف فى سلسلة العناصر المدججة التى نشهدها فى الكاتدرائية القوطية العظيمة . ولقد بدأت هذه الأعمال خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر ، وبالتحديد خلال الفترة بين ١٤٩٦م ، ١٤٩٧م حيث تم تنفيذ الطابق الأوسط للبرج . كما كانت له قاعدة قوطية ترجع إلى القرن الثالث عشر ، وقام بإتمامها المعلم على الدروكى Ali Darocano ، وذلك بأن أحدث تغييرا فى الداخل تمثل فى الموروث الاندلسى الذى هو عبارة عن الذكر فى الوسط والسقف المقيبى عن طريق تقريب مداмик الأجر. أما من الخارج فهو عبارة عن طبقات أو أشربة من المعينات (يمكن أن تتضمن صلبانا) ، وتعرجات ، وأفاريز مسننة . وكانت توجد فى الأصل منتجات بعضها

فوق بعض لها عقود منفوخة وعقود مفصصة ، تقوم بوظيفة الطابق الخاص بالأجراس لكن تم طمسها عند الانتهاء من تشييد البرج مع نهاية القرن السادس عشر، هذه البيئة المتراكبة تدخل في إطار العمارة المنبثقة عن المهندس المعماري إيريرا Herrera ، رغم استخدام الحجر كمادة بناء .

كما تم استكمال كاتدرائية طراثونا ببناء مقر الإقامة المربع المساحة وذى التربيعات السبع في كل جانب ، وقد أنجز ذلك العمل خلال الثلث الأول للقرن . فلقد توقفت الأعمال خلال الفترة من ١٤٩٦م حتى ١٥٢١م (أثناء تولى جين رامون دى مونكادا الأسقفية) ثم استؤنفت بعد ذلك مباشرة^(٢٨) . وما يهمنا فى هذا المقام هو تشبيكات النوافذ الكائنة بين العقود ، فرغم التصميم القوطى لها إلا أن العناصر الوظيفية والجمالية المدججة لم تكن بمعزل عنها .

وأحيانا ما يحدث أن يتم إحلال كنيسة محل أخرى أقدم منها مع الإبقاء على البرج كما هو ، وهذا ما نجده فى كنيسة سانتا ماريا دل كاستيو دى أنينيون . وهذا البرج عبارة عن بناء يرتبط بنماذج القرن الرابع عشر ، وإلى جواره بنيت كنيسة فى نهاية القرن السادس عشر (١٥٦٨ - ١٥٩٤م) . وهذه الكنيسة ذات بلاطة واحدة ولها مصليات جانبية ومقصورة للكهنة ذات دعائم خارجية ، وما يهمنا فى هذه الكنيسة هو الجدار الخاص بالواجهة ، حيث يفرض صورته على باقى مبانى البلدة ويحمل جماع العناصر الزخرفية المدججة خلال القرن السادس عشر ، والتي اقتصرت على الأفاريز المسننة بكثافات مختلفة وتدرج لداميك الحجر^(٢٩) .

وعندما نتناول بند الأبراج نجد أن القرن السادس عشر يبدأ مسيرته ببناء مدنى هو : البرج الجديد فى سرقسطة Torre nueva ، كان لهذا البرج تأثير واسع على العمارة فى الناحية . أنشئ البرج خلال الفترة بين عامى ١٥٠٤ و ١٥١٢م ، وأسهم فى تشييده عدد من المعلمين المعروفين فى المدينة (جابريل جومباو، وأنطون دى سارنينو وهما من المسيحيين . كما أسهم كل من يوسف غالى ، إسماعيل الجيار والمعلم موفيريث Montferriز وهم من المسلمين)^(٣٠) ، وقد بدأت عملية البناء ترافقها مشاكل الميل ، واستمرت حتى قبل الانتهاء منها وهذا كان السبب وراء هدمه عام ١٨٩٢م .

وبنيته عبارة عن نجمة ذات ستة عشر طرفا ، ثم تتحول إلى شكل مئمن عند الطابق الأول . أما وظيفته المدنية فقد كانت شبيهة بتلك التي عليها الأبراج المماثلة في المدن الإيطالية خلال العصور الوسطى .

وعودة إلى العمارة الدينية لنجد أن الأبراج سوف يطرأ عليها تعديل (إما لسبب تدهور حالتها أو لعدم وجودها في الأصل) خلال القرن السادس عشر في شكل تجديدات . ومن بين العناصر الهامة التي تحمل هذه التجديدات نجد برج سانتا ماريا ، وسان أندرس في " قلعة أيوب " . ولا تتوافر لدينا معلومات وثائقية عن البرج الأول تساعدنا على تحديد تاريخ الإنشاء ، ومع هذا فإن جونتالو بورأس يظن أنه قد بُنى خلال السنوات الأخيرة للقرن الخامس عشر أو بداية السادس عشر ، وربط البرج باسم المعلم / عمر الأشقر Omar el Rubio ^(٣١) . والبرج عبارة عن مساحة مئمنة وله دعائم في الأركان ، أما في الداخل فنجد ثلاثة طوابق أسفلها عبارة عن مصلى به سقف على شكل قبة ذات أضلاع Gruceria ، أما الطابق الثاني فيأخذ شكل بناء المئذنة حيث يوجد به ذكر مفرغ من الداخل ، ونجد الطابق الثالث خاليا من أى شيء بفرض وضع الأجراس . أما من الناحية الزخرفية فنجد أن الطابق الثاني به حدائر بارزة ، كما توجد به مساحات بها أجر مسنن ، ومعينات ، وصلبان .

أما البرج الثاني في قلعة أيوب فهو الخاص بكنيسة سان أندرس ، وقد بدأ العمل فيه عام ١٥٠٨ م ، وتكرر في نفس النمط الذي شاهدناه في برج كنيسة سانتا ماريا رغم وجود بعض التفاصيل الأخرى ^(٣٢) . ومن الداخل نجد نفس النظام السابق حيث يتكون من ثلاثة طوابق : أسفلها : عبارة عن مصلى للتعميد ، أما الثاني : فيسير على نمط المئذنة إذ به الذكر المفرغ ، بينما الثالث : فنجدته مفتوحا لوضع الأجراس . أما من الخارج فقد حل محل الدعائم أعمدة خفيفة ملتصقة في الزوايا . الأمر الذي يقلل من الإحساس بثقل الكتلة المعمارية . كما أن فتحات الطابق الثاني بها مشربيات نوافذ . وإذا ما تحدثنا عن العناصر الزخرفية فنجد أنها شبيهة بما سبقها كما أنها تركز في الطابق الأوسط ، وتكرر نفس موضوعات الأجر المسنن ، والصلبان ، والمعينات .

وتبرر هذه النماذج المثلثة في " قلعة أيوب " Calatayud ، ولو بشكل ما ، وجود نمط من الأبراج خلال القرن السادس عشر يطلق عليه البرج " المختلط " (٢٣) . ويمكن أن يكون برج Nuestra Señora de la Asunción في Richa هو النموذج الخاص بذلك ، فبناؤه يعود إلى النصف الثاني للقرن السادس عشر ، وبه طابقان : الأسفل . مربع الشكل وبداخله ذكر مفرغ ، أى أننا أمام النظام الخاص بالمآذن ، و الثاني : فهو مثلث وهو خال من أية زخارف وذلك لوضع الأجراس . وينقسم كلا الطابقين إلى ارتفاعات مختلفة تحددها الحدائر التى تساعدنا على تحديد الملامح الزخرفية لكل شريط . ففي الطابق المثلث نرى الدعامات مثل تلك التى رأيناها فى برج سانتا ماريا " قلعة أيوب " ، أما العناصر الزخرفية فهى تلك المعروفة والتى اتسمت بقلتها ، بالمقارنة بقرون مضت ، وهى المعينات ، والصلبان ذات الأذرع الكثيرة ، والأفاريز المستننة .

يمكننا الإشارة إلى نماذج أخرى هى برج كنيسة Nuestra Señora de los Angeles فى بانيثا Paniza وقد شيد البرج حوالى عام ١٥٧٠ م ، والطابق الأول منه مدرج ضمن هيكل المبنى ، كما يبرز الجزء المثلث (٢٤) . كما نذكر أيضا برج كنيسة Almunia de Doña Godina إلا أن الجزء المربع هنا يرجع إلى القرن الرابع عشر ، وقد طُمست الفتحات فيه حتى يتحمل البنية المثلثة وقد انتهى العمل فيه عام ١٥٧٥ م (٢٥) .

وربما كان برج كنيسة سانتا ماريا دي أوتيبو Utebo البرج الذى تظهر فيه بوضوح السمات المدجنة والإسلامية فى بنائه وزخرفته ، إلى جوار العناصر الكلاسيكية الخاصة بتوزيع الحوائط الخارجية ، فالجزء المربع يوجد به من الداخل الذكر والسلالم ذات الأسقف المقببة بواسطة تقريب مداмик الحجر . أما فى الخارج فنجد طابقين تتوجهما شرفات متدرجة ، ويوجد على الإفريز السفلى نقش كتابى فى حالة متدهورة الآن ، ويتضمن إشارة إلى القائم بأعمال البناء (المعلم ألفونسو دي ليثنس) وعام الانتهاء (١٥٤٤ م) (٢٦) . أما الجزء المثلث فله دعامات وأبراج صغيرة فى الأركان ، وهذا الجزء مخصص للأجراس ، كما يوجد فى أعلاه دهليز لتقليل الأحمال على باقى البناء . أما بالنسبة للموضوعات الزخرفية المكونة من المعينات ، والأفاريز المستننة ، والعقود

المتقاطعة، فإننا نضيف إليها ثراء الزليج ذي الحواف [المشطوفة] de arista ، حيث نجد تصاميم مدججة ، وأخرى خاصة بعصر النهضة (٢٧) .

وقد طرح جونتالو بورأس - عن حق - الأزمة التي يمر بها الفن المدجن الأرغني من خلال بناء برج أوتيجو وصلاته بسوق (وكالة) سرقسطة Lonja de z... ففي نفس الوقت يتم إقصاء المعلم ألفونسو دي ليثنس A. de Lenmes - الذي شيد برج أوتيجو من مشروع بناء وكالة سرقسطة ، وإحلال المعلم خوان دي سارينيا مكانه : وهذا التقابل والتضاد بين الوكالة والبرج المدجن لا يفصحان فقط عن منافسة بين اثنين من المحترفين بل أيضا الصراع بين لغتين فنييتين مختلفتين: ملامح عصر النهضة في الوكالة واللامح المدججة في البرج . وتعتبر الوكالة المبنى الذي تبرز فيه كافة عناصر عصر النهضة بما في ذلك نوافذ bifora الفلورنسية ، والكائنة في الدهليز العلوي ، وكثرة الميداليات ، والتقليل إلى أقصى حد من العناصر المدججة ، وخاصة الزخرفة بالآجر البارز ، ومع هذا فإن المبنى مشيد من الآجر . أما في برج أوتيجو فإن العناصر المدججة هي الأكثر بروزا ، ورغم ذلك فقد تضمنت مفردات الفن المدجن بعض مفردات عصر النهضة (٢٨) .

ولقد استمر استخدام الآجر في البناء لكن ظروف العمل ، والمفردات الزخرفية ، وبنية التشييد أخذت كلها تتباعد عن الأسس المدججة لتدخل في إطار أسس أخرى عالمية ، لها صلاتها بالثقافات الأوربية في ذلك الحين .

تعتبر العمارة المدنية أحد الفصول الهامة خلال القرن السادس عشر ، فظلت وفيّة للنماذج السائدة في هذا الميدان اعتباراً من منتصف القرن الخامس عشر ، حيث تتكون الأبنية حول صحن أو دائرة ، وبها واجهات ذات مستويين ، وحجرات موزعة بطريقة منتظمة بدرجة أو بأخرى ، ونوع من الدهليز المفتوح على الحجرات المذكورة . وقد نظر بعض الباحثين إلى هذا العنصر الأخير على أنه أبرز إسهام للمعلمين الأرغنيين في العمارة المدنية : " ذلك أنهم تمكنوا من أن يلحقوا بوظائف المنزل فراغات تتخذ كشونة ، وكمخزن ، وكحجرة لحفظ الأنوات الزائدة عن الحد ، وكمكان لتزجية الأوقات في الصيف ، وكغرفة عزل ، وإلى جانب ذلك كله أضافوا عنصرا هاما حاولت العمارة الغربية أن تخفيه

فى إطار الواجهة ، أما فى أرغن فقد أصبح ذلك العنصر يحتل مكانة رئيسية فى تنظيم كافة العناصر " (٣٩) .

أخذت تظهر خلال القرن السادس عشر بعض عناصر عصر النهضة ، سواء فى الخارج أو فى توظيف الأعمدة حول الصحن (فعادة ما تكون ذات عتب فى الطابق الأرضى وذات عقود فى الطابق العلوى) ، واقتصر استخدام التكنولوجيا المدججة على الأسقف المقببة بالنسبة للحجرات الرئيسية ، وكذلك منطقة بئر السلم حيث إن هذه الأخيرة أخذت تحتل أهمية أكبر بالمقارنة بفترات سابقة .

ومن خلال الدراسات التى أعدها كارمن جومث أورداڤيث C.G urdañez حول العمارة المدنية فى أرغن خلال القرن السادس عشر تبرز الأسقف المقببة فى السلالم الخاصة بمنزل السيد / لوبى ، ومنزل آل ثابورتا Zaporta ، ويرتبط فى المنزلين المذكورين بما هو قائم فى " الصالة الذهبية " بجعفرية سرقسطة . ويضم المنزل الأول قبة ذات قصاع Casetones (مثمنة ، شبه منحرف ، وأشكال نجمية من أربعة أطراف) ، وزخرفة ترجع إلى مفردات عصر النهضة (الجروتسك ، والزخارف النباتية ، والصور النصفية) ويدخل كل ذلك فى تبادل مع المقربصات الكائنة فى المركز وفى الأركان . أما التصميم الخاص بمنزل / ثابورتا فيختلف من حيث استخدام مناطق الانتقال فى الأركان (٤٠) .

وهذا الخلط بين الموضوعات الزخرفية المدججة ، وموضوعات عصر النهضة ، وكذلك الجمع بين السقف المسطح Alfarges والقصاع أخذ يسيطر على عمارة القصور ، وأكثر الأمثلة بساطة هو الذى نراه فى منزل توريرو Torrero ، وطراً عليه تطور حتى وصل إلى ما عليه منزل / موراتا Morata ، حيث اختفت كافة العناصر المدججة سواء التقنية أو الزخرفية (٤١) .

أما النموذج فقد ظل مركزاً على أسقف الجعفرية من حيث إدخال التعديل عليه وتهيئته للأغراض الخاصة باستخدام النبلاء ، كما كانت له تأثيراته على " الصالة الجديدة " بمقر الحكومة المحلية فى بلنسية La Generalitat de V . . ، وربما كان منزل جابريل سانثيث G. Sanchez أبرز دليل على هذا ، وهو رجل كان مسئول الخزانة فى

عصر الملك الكاثوليكي ، والمسئول عن إدخال تعديلات على قصر آل هود . وقد أوضح سقف صالة من صالات ذلك المنزل هذا التراكم الذي نراه على السقف المسطح ، حيث يشمل عناصر من التشبيكات وأشكالاً زخرفية ترجع إلى عصر النهضة . وهذه العناصر تزداد أهمية ، إذا ما عرفنا أن المنزل قد شيد خلال الفترة بين ١٤٩٢م و ١٥٠٠م^(٤٢) .

٥ - ٤ : ازدهار الفن المدجن في إكستريمادورا :-

وصفت بيلار موجويون P. Mogollon القرن السادس عشر بأنه " أكثر القرون من حيث الازدهار الفني في إقليم إكستريمادورا " ، حيث يرجع إليه عدد هام من أمثلة العمارة المدجنة في الإقليم ، " ومن الواضح أن الأعمال التي تم تنفيذها فقدت اليوم شيئاً من أصالتها الأولية ، غير أن بعض المباني قد احتفظت بشيء من الفترة الأولى مثل الكتف المشطوف والعقد المنفوخ . ولقد سيطرت على الإنشاءات في تلك الفترة عدة عناصر هي : الكتف المثلث ، والعقود الموتورة ، والعقود ذات الانحناء المرتفع Peraltedo ، والعقود المدببة ، والعمود الذي يظهر كحامل في الأعمال المتأخرة . أما العناصر الزخرفية فتتسم بثنائها الشديد وخاصة في الأبراج ، حيث نجد أشرطة المعينات ، والزليج ، والعقود الصماء المتقاطعة ، ويلاحظ أن استخدام الأجر aplantillado(*) كان شائعاً في هذه الفترة ، مُشكلاً بذلك نوعاً من التطعيم القوطي في الواجهات والنوافذ^(٤٣) .

وتعتبر بلدة أورناتشوس Hornachos أحد المراكز الفنية الهامة خلال القرن السادس عشر ، حيث كان يتركز بها عدد كبير من الموريسكيين ممن بين مراكز أخرى . فقد كان يقطنها في عام ١٥٩٤م ما لا يقل عن ٤٨٠٠ نسمة وفي عام ١٦٠٣م كان بها ٢٠٠٠ نسمة . وقد أشارت بيلار موجويون " إلى أن هذا العدد الضخم من الموريسكيين هو الذي أسهم في ازدهار المدينة ، التي لا بد وأنها عاشت حياة مليئة بكثرة المباني المشيدة خلال القرن السادس عشر . وخلال ذلك القرن كان في المدينة أربع كنائس كبيرة ، وكنيسة صغيرة بالإضافة إلى دير . أضف إلى ما سبق تشييد بعض المباني العامة مثل الحصن ، وثلاث نوافير ، ومخزن للحبوب^(٤٤) .

(*) هو نوع من الأجر تم تشكيله في قوالب خاصة معدة لفرض معين (المترجم)

ومما تخلف عن هذه المنشآت نجد أن كنيسة *Nuestra Señora de la Concepción* أبرزها، ولقد بدأ العمل بها عام ١٥١١م وانتهت المهام الرئيسية عام ١٥٢٠ ماعدا البرج . كما نعرف اسم من قام بإعداد الصدر القوطي وهو خوان دي سلباتييرا ، ونعرف اسم المقاول وهو / لوبي دي روخا حيث تم ترسية عطاء الكنيسة عليه بمبلغ وصل إلى ٧٥٠٠٠ مرابطة (وحدة عملة) ^(٤٥) . ولقد سار مخطط الكنيسة على نموذج البلاطات الثلاث ذات الصدر القوطي ، وهذا ما كان يميز المنشآت الدينية خلال القرن الخامس عشر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ هنا ملمحا مُميزاً ألا وهو اتساع التريبعة المجاورة للصدر ، والتي تحدد ملامح المذابح الجانبية ، وتقوم العقود المدببة التي تفصل بين البلاطات على أكتاف على شكل صليب مشيدة من الأجر أما الأسقف فهي من الخشب ، حيث نجدها معلقة في البلاطتين الجانبيتين ، ومن طراز " المسند والرباط " في البلاطة المركزية . ويوجد بسقف البلاطة المركزية أوتار تقوم على أطراف دعائم ذات فصوص ، وبها زخرفة عبارة عن نتوءات *Chillas* ، وأشكال مسدسة على ألواح الجوانب السفلية للسقف ، وتشبيكة على أطراف المصدر ووسطه . والجزء المركزي يتسم بأهميته حيث نجد الترس الإمبراطوري لكارلوس الخامس ، وهو عنصر يساعدنا على معرفة تاريخ البناء .

وربما كانت الأبراج في إقليم إكستريمادورا حتى التي تحمل أبرز بصمة للفن المدجن في الإقليم خلال القرن السادس عشر، وهي أبراج تقع في مقدمة الكنيسة وتقوم بوظيفة الواجهة ، مثلما هو الحال منذ قرون مضت وهو ما نراه في كنيسة *Nuestra Señora de la Granada* في بلدة يرينا *Ilerena* ، ولقد طرأ على هذه الكنيسة تعديل حتى أصبحت جزءا من الميراث الفني لعصر النهضة ^(٤٦) . أما الفارق فهو أن التصاميم الجديدة اتخذت خطا متطورا من حيث الارتفاع ، وكذلك من حيث الزخرفة لم يكن معروفا حتى تلك اللحظة .

ومن الأمثلة الدالة على هذا ما نراه في برج كنيسة سانتا ماريا دي جارثيا في بلدة بالوماس (بطليرس) ، حيث تم تنفيذه قبل حلول عام ١٥٥٠م بقليل ، وهي كنيسة تابعة لجماعة سانتياجو ^(٤٧) . وينقسم البرج إلى أربعة طوابق تفصلها حدائر بارزة، وتوجد في

كل واجهة أنصاف أعمدة من الأجر قريبة من الزوايا ، وهي أعمدة يقل ارتفاعها تدريجياً مثلما هو الحال في الطوابق . نجد البوابة المؤدية إلى الداخل في الطابق السفلى ، ولها عقد مدبب نو شنبيرانات تتوجها عين ثور (فتحة) مفصصة أو كوة her-nacina لإضاءة الكورس ، ويحيط بها زليج في أشكال هندسية ونباتية . أما الطابق الثاني : فتوجد به عقود مفصصة يحيط بها طنف ، وشريط علوى عبارة عن عقود نصف أسطوانية متقاطعة ، ويبدأ الطابق الثالث : بشريط من المسدسات المستطيلة، حيث توجد فتحتان في كل جانب لهما عقود مشرشرة وطنف . ويتوج ذلك شرفات ، وتكوينات موشورية مثمثة في الأركان ، والقمم الهرمية chapitel . أما من الداخل فابتداءً من الكورس نجد الذكر والسلم المحيط به .

ويلاحظ أن برج كنيسة سانتا أوليا S. Olla في بلدة بويلادى لا رينا (بطليوس) - الواقع بالقرب من البلدة السابقة - يقوم على بنية شبيهة بالسابقة حيث يتكون من أربعة طوابق . أما من الداخل فإن الطابقين الأولين يرتبطان بالواجهة والكورس ، أما الآخران فيرتبطان بالنموذج الموحدى المتمثل في وضع السلم حول الذكر . ومن الخارج نجد أن الأجر يسهم في إقامة أعمدة ملاصقة تقع بالقرب من الزوايا ، كما تكون أفقياً . واجهة ذات مخطط قوطى في الطابق الأول ، وفتحة (عين ثور) تحيط بها نجمة من الزليج ، مكونة من ثمانية أطراف ، في الحواف ، والفرض من الفتحة إضاءة الكورس العلوى . وتزداد العناصر الزخرفية كلما صعدنا إلى أعلى ، حيث نجد في الطابق الثالث مساحة مزينة بالزليج نرى الحجمين اللذين يرتبطان ببعضهما في الأطراف ، وكذلك ثلاثة عقود مفصصة تقوم على أعمدة ، ويحيط بها إطار مستطيل وفوق ذلك نجد مساحة أخرى مكونة من عقود مرجونية متقاطعة Carpaneles . أما الطابق الأخير فيبدأ بمجموعة من الأشكال السداسية المترابطة ، والممتدة ، واشتتين من الفتحات (في كل جانب) ذات العقود المستتة وذلك لوضع الأجراس . ويتوج كل ذلك مشرفات متدرجة .

وفى بلمواس Puebla de la Reina , Palemas يمكننا ملاحظة نفس النظام الزخرفى وتوزيع المساحات ، لكن الأمر يختلف من حيث الحجم ، والقيمة التقنية ، ودرجة الحفظ . وهذان البرجان الأخيران هما ختام خط تطورى بدأ من القرون السابقة وبرز تطوره فى الارتفاعات والزخرفة ، حيث نجد ذلك بشكل محدد وغير بنيوى^(٤٨) . وترسم

لنا بيلار موجوبون سمات هذه الأبراج على النحو التالي : " رغم أنها تنسب إلى الأعمال المتأخرة إلا أن أغلبها قد أنجز خلال الثلث الأول للقرن السادس عشر ، وهنا نرى أن بعض عناصرها الزخرفية ترجع إلى الفن الأندلسي *hispano musulman* . ومعنى هذا أنها جميعاً تضمُ جذرانا متدرجة في الأطراف العليا ، كما تضم عقوداً صماء متقاطعة ، وأشرطة من المعينات ، والزليج المزجج . كما أن العقود المستخدمة ترجع إلى نفس المعين حيث تكثر العقود المفصصة ، والعقود ذات الانحناء المرتفع *Peraltedos* التي يحيط بها طنف . ورغم بقاء العناصر الموروثة من التراث الإسلامي فإن استخدامها والنتائج المترتبة على ذلك تبتعد كثيراً عن تلك التي كانت لها في الأصل ، ومعنى هذا أننا نشهد قراءة جديدة لتلك العناصر الإنشائية والزخرفية . أضف إلى ما سبق أن مساحات الأبراج تختلف عن المآذن ، وبذلك يتحول الإسهام المدجن إلى إسهام ثقيل حيث نرى البرج في الواجهة دار العبادة ، إذ يتقدم الشكل المربع له على الحائط الخاص بالواجهة " (٤٩) .

وإذا ما ربطنا دير جوادالوبي بتلك الإنشاءات التي ترجع إلى القرن الخامس عشر ، فقد شهد خلال السنوات الأولى للقرن السادس عشر توسعات تمثلت في " مدرسة الدراسات الإنسانية " *Colegio de Humanidades* ، (هو اليوم فندق سياحي) التي أنشئت خلال الفترة بين ١٥٠٩م ، ١٥١٦م ، والمبنى عبارة عن إنشاءات حول صحن به عقود نصف أسطوانية لها طنف ، وتقوم على أكتاف مشطوفة في الطابق الأرضي ، ويتضاعف عدد العقود المنفوخة في الطابق العلوي (٥٠) .

أضف إلى ما سبق هناك سراي " التمريض في جوادالوبي " *Enfermeria* ، وهو سراي قد شهد مراحل طويلة من مراحل البناء ، حيث بدأ العمل في عام ١٥١٨م وانتهى العمل من خلال مخططات أعدها أنطون إيجاس *A.Egas* عام ١٥٢٨م . يلاحظ في الجمع بين العناصر القوطية والمدجنة التي يمكن مشاهدتها حول الفتحات ، وفي الأسقف ، والطنف ، والشطف (٥١) . وقد حل هذا المبنى الذي استخدم كصيدلية ، ومدرسة للطب والتمريض محل المستشفى الذي يرجع إلى منتصف القرن الرابع عشر .

وهناك مبنيان آخران تابعان للدير لكنهما خارج الدائرة العمرانية ، وقد جرت عليهما يد التجديد خلال القرن السادس عشر ، هذان المبنيان هما مزرعة بلد بفوينش Valdefuentes ومزرعة ميرابل Mirabel^(٥٢) . وهما المكانان المستخدمان كاستراحة للمجموعة التي ترعى المكان بما في ذلك الشخصيات الملكية . وتوجد تفاصيل مدججة في كلتا المزرعتين ، وخاصة في المصليات ذات الأسقف الخشبية المقبية .

ولقد كان لعمارة الأديرة نماذج هامة خلال القرن السادس عشر في إقليم إكستريمادورا ، حيث كان يوجد بعض هذه الأديرة قبل ذلك ثم أدخلت عليها في ذلك العصر تجديدات هامة . ويلاحظ أن أغلبها قد شهد إقامته مقار ذات مساحات مربعة ولها دهاليز في الطابقين ، واستخدمت الأجر المكس في البناء ، encolado ، بالإضافة إلى الطنف فوق العقود نصف الأسطوانية أو العقود ذات الانحناء المرتفع Peraltatos في الطابق السفلي والموتورة في الطابق العلوي . وتقوم العقود الأخيرة على أكتاف مشطوفة ، حيث أخذت تحل محلها (على مدى القرن) أعمدة كلاسيكية . أما الكنائس الملتصقة بإحدى جوانب مقر الإقامة فهي عبارة عن بلاطة واحدة ولها مذبح عليه سقف أكثر ثراء من سقف مقصورة الكهنة ، وأحيانا ما نرى قبابا من تلك التي تنسب إلى القرن السادس عشر ، أو قبابا أخرى جاءت نتيجة تعديلات أجريت في قرون لاحقة . ومن أمثلة ذلك ما نجده في دير بثيتاثيون Visitación في بلدة Puebla de Alcocer (ذات قبة من طراز الباروك على مقصورة الكهنة) ، أو دير سانتا كاتالينا في بلدة ثافرا Zafra .

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية خلال القرن السادس عشر، فإننا نشهد نشاطا هاما مركزا في التعديلات التي أدخلت على الحصون القديمة لتصبح قصورا ملكية، وكذلك تشييد مبان جديدة لتكون سكنا للنبل والجماعات الدينية . وكمثال على هذا يمكننا الإشارة إلى التعديلات التي أجريت في حصن سيجورا Segura في ليون (بطليوس) اعتبارا من عام ١٥١١م ، وقد تولى أمر ذلك فرسان القديس سانتياجو وأشرف على التعديلات المعلم آدم بيدراهيता Adán Piedrahíta والمعلم فرناندو دي كونتريراس F.de Contreras ، والبيانات الموثقة المعروفة والتي تعكس وجود أسقف مدججة مقبية من الخشب ، وكذلك بعض الآثار المتبقية مثل الدهاليز المشيدة من الأجر ، وذات الطنف أو النوافذ ذات العقود المنفوخة ، الأمر الذي يؤكد بقاء واستمرار الفن المدجن في

مراحل التعديل التى جرت على المباني القديمة^(٥٢) .

ويعتبر قصر آل فيجوروا Figueras - والذي يعرف أيضا باسم قصر دوقى روكا Roca بطليوس - أفضل عينة على المباني المدنية النبيلة التى نفذت فى إقليم إكستريمادورا .^(٥٤) ورغم أن الشكل الخارجى يتسم بغيبة الفتحات ووجود أربعة أبراج تضى على الطابع الدفاعى ، فإن الأمر يقل كثيرا فى الداخل حيث نجد الصحن وبه الدهاليز التى تقوم على طابقين للربط بين الحجرات المختلفة . وقد دخلت عليه تعديلات كبيرة لتهيئته ليكون مقرا " لمتحف الآثار " ، ومع هذا هناك بعض التفاصيل مثل الفتحات والطنف ، بالإضافة إلى عنصرين هامين من التراث المدجن : أولهما : نظام المدخل حيث يتيح الدهليز عدم الاتساق بين الخارج والداخل إلى الصحن، وبذلك يحتفظ بمفهوم الحميمية المعروف كثيرا من خلال المنازل الإسلامية . أما ثانيهما : فهو بنية الدهليز الجنوبى حيث نجد غرفة كبيرة مستطيلة تتصل بالصحن من خلال وسط أحد جوانبها الكبرى ، بالإضافة إلى غرفتين فى الأطراف ، وهو نمط نو أصول إسلامية رأيناه فى قصور مسيحية أخرى . وهذه الحجرات الجانبية المتوافقة مع الأبراج إنما هى حجرات وظيفية ، ذلك أنها تحتفظ بالشكل الخارجى لكنها تنقسم من الداخل إلى عدة حجرات ، سيرا فى هذا على مستويات القصر من الداخل .

كما نشهد ذلك المفهوم الخاص بفراغات تلك القصور مكررا فى نمط معمارى له أهمية كبرى فى هذا الإقليم . إننى هنا أتحدث عن منازل إنكوميندا Encomienda الخاصة بمختلف الجماعات الدينية العسكرية . وقد تولت أورورا ماتيسوس Aurora Ma-teos دراسة تلك المنازل الخاصة بجماعة سانتياجو ، واستندت فى دراستها على كتب الزيارات وتوصلت إلى معرفة الوظائف التاريخية لكل واحدة من المساحات والحجرات^(٥٥) . وبذلك تمكنت من وضع يدها على حقيقة بعض الآثار التى لازالت باقية فى قصور قادة ومعلمى بلدة يرينا Ilerena . وفى قصر بلدة بوبيللا الخاص برئيس الدير (محافظة بطليوس) ، ودائما ما نجد تلك الأطلال متمثلة فى بقايا أسقف صالات ، ونوافذ ، وصحون ، وبعض العناصر الشكلية ذات الأصول المدجنة^(٥٦) .

٥ - ٥ : العناصر الزخرفية فى الأسقف البنفسجية خلال القرن السادس عشر:-

عاشت بلنسية Valencia (خلال الفترة بين نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر) بدائل جريئة في ميدان التصميم المعماري ، جاءت على يد مُعلّمي " بديرا بيكر " Pedrapiquers ، وقد كانت نقطة الانطلاق هي التجريب والعلمية بغض النظر عن المفاهيم الجمالية والتوجهات الزخرفية وكذلك مفاهيم التكوين (...) ، وكان هناك ميل للصياغة الجمالية للمشكلات المنبثقة عن الهندسة والتقنية الخاصة بقطع الحجر ، وهنا نجد أن الحجارين البلنسيين اتخذوا خلال تلك الفترة خطا أسلوبيا انطلاقا من الأسس المعمارية والهندسية المحصنة .. وفي هذا المقام (مازلتُ أسوق ما يقول به كل من برتشيث Berchez وسرقسطة Zaragoza ونؤكد أيضا أن أعمال التجارة fusta (التي تشرف عليها طائفة التجارين) أخذت تتجدد هي الأخرى انطلاقا من مفاهيم هندسية ، وبالتالي أخذت تتنقى نماذج موروثة من العصر الأندلسي ، ونقلت بذلك نجارة التشبيكة وتكوين عناقيد المقرصات . ورغم الطبيعة الزخرفية لها في هيكل المبنى فإن التشبيكة والمقرصات تحمل في طياتها معرفة قوية ببعض المبادئ الهندسية " (٥٧).

ولهذا فما يطلق عليه القصاع الخشبية fusta أخذ يحمل موضوعات ذات أصول مدججة تختلط مع عناصر ذات طبيعة إيطالية ، ولقد اتخذت هذه العناصر المنشآت المدنية كأحد ميادينها المفضلة . ومن أمثلة ذلك صالون " قنصلية لالونجا " La Lonja في بلنسية (١٥٢٦م) وهو صالون لم ينته العمل فيه ، وكذلك ما نجده في أسقف صالة Daurada وصالة Daurada china في مقر الحكومة المحلية ، وقد بدأ بناء هاتين الصالتين خلال ١٥١٩ - ١٥٢٠م ولم ينته إلا في عام ١٥٢٤ - ١٥٢٥م. وجاء التصميم على يد المعلم خنيس لينارس Genis Linares ، وتصف لنا برتشيث سرقسطة هاتين الصالتين بقولها : " يعتبر سقف الصالة الكبرى قطعة من الذهب المتوهج مع خلفية ملونة ، كما أنه ملئ بالقصاع المربعة ذات المثلثات غير العميقة وبها عناقيد مقرصات ، أو تشبيكات مختلطة بعناصر زخرفية كثيرة على الطريقة الرومانية ، مع وجود حارات في أطرافها تشبيكات ذات ثمانية أطراف ، وكذلك رؤوس بارزة لمحاربين وصيفات . أما سقف الصالة الصغرى فهو عبارة عن قصاع متراكبة ذات مثلثات عميقة بها مقرصات كبيرة ومعينات في الأطراف " (٥٨).

ومع هذا فإن أبرز أعمال النجارة الخشبية في بلنسية القرن السادس عشر تتمثل

في " الصالة الجديدة " في مقر الحكومة المحلية generalitesd ، وقد تولى أمر هذه الصالة المعلم خنيس لينارس ورافقه في ذلك ابنه بدرو مارتين دي لينارس، وجاسبار جريجورى G. Gregori ، وقد تم بناء السقف المذكور خلال الفترة من ١٥٤٢ حتى ١٥٦٦ م ، ونجد فيها وكذا في الملحقات مقربصات ذات أصول مدجنة .

وتكررت هذه النماذج في مبانٍ أخرى ذات طبيعة مدنية مثل سلم مدرسة سانتو دومنغو C.S.Domingo في أوريويل Orihuela (أليكانتي) ، وقصر آل أوست Osset de Forcal (كاستيون) ، وقصور بوقي مدينة سالم في سيجوربي Segorbe (كاستيون) ، وقصور آل أجيلار في الاكواس Alacuas بلنسية ، وكاساكونسيتوريال C.Consistorial (بلنسية)^(٥٩) .

وفي نهاية المطاف تجدر الإشارة إلى أن هذه التجديدات قد صاحبها إقامة مبانٍ في الريف ، بما في ذلك كنائس ذات عقود جاجية وأسقف خشبية ترجع في نمطيتها إلى القرن الثالث عشر . وقد تم تجديد بعضها خلال القرن السادس عشر أما الأخرى فقد هدمت وبُنِي مكانها مبنى جديد .^(٦٠)

٥ - ٦ : مَرْسِيَّةٌ خُلَالُ الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ :-

قام فرناندو الثالث بضم مرسية والإقليم المسمى " شرق الأندلس " ، وذلك بعد أن استسلم آخر ملوك الطوائف من بني هود (محمد بن هود بهاء الدولة) . وعلى هذا فإن " اتفاقية القصر Tratado de Alcázar " (١٢٤٢م) [٦٤١ هـ] ضمنت للمسلمين في تلك النواحي الإبقاء على أملاكهم ، وديانتهم ، ولغتهم ، ومؤسساتهم ، وباقى سماتهم الثقافية مقابل أداء نصف ما يحصلون من ضرائب . ورغم هذا فإن التمرد الذي قام به المدجنون عام ١٢٦٠م [٦٥٩ هـ] ضد ألفونسو العاشر [العاشر] هباً لهم استقلالاً مؤقتاً دام لست سنوات ، ثم قام بعد ذلك خايمي الأول بغزو الإقليم وتنازل عن قشتالة ، وبذلك خسر المزايا التي خولتها له الاتفاقية الموقعة مع الملك القديس . وابتداءً من هذه اللحظة بدأت عملية إعادة التوطين والإفادة من التوزيع بين جماعة سانتياجو وبعض

النبلاء الذين حولوا أراضي مرسية إلى مسرح للمواجهات فيما بينهم وإلى حدود للدفاع ضد المملكة الناصرية في غرناطة .

ونظرا لظروف غزو الإقليم ووقوعه بين قشتالة وأرغن، فإننا لا نستغرب وجود سمات ثقافية وفنية فيه من كلا الإقليمين السابقين ، وكذلك من مملكة غرناطة عبر الفن المدجن خلال القرن السادس عشر .

ونظراً لعدم وجود الوثائق الكافية عن الكنائس التي أقيمت في الإقليم ، وبالتالي قلة الدراسات التاريخية فإننا مضطرون للاعتماد على السمات الشكلية لوضع الأطر التاريخية للمنشآت المختلفة .^(٦١)

من الواضح أن هناك عددا كبيرا من المباني أنشئ خلال القرن السادس عشر، وفيما يتعلق بالنموذج الخاص بتوزيع المساحات والتنظيم البنيوي فإنه الذي كان سائدا خلال العصر الوسيط المتأخر، ورغم ذلك تم تجديد بعض المنشآت ، ولا نستغرب أن يعود نموذج العقد الحاجب من جديد ، فربما كان يضرب بجذوره في الإقليم كما كان يستخدم في الوقت ذاته في مملكة غرناطة المجاورة . ومن بين الكنائس التي تتوفر معلومات عن وجودها خلال القرن الخامس عشر كنيسة سان بدرو في بلدة لوركا Lorca، وكنيسة سانتا كاتالينا في مرسية ، وكنيسة لوس باسوس دي سانتياجو Los Pasos de Santiago في العاصمة ، وهي أقدم الكنائس التي تحتفظ بالعقود الحاجبة^(٦٢) .

كما نجد أن كنيسة أونور في ألجواثاس S.Onorfe de Alguazas هي واحدة من كنائس ذلك الطراز والموثقة توثيقا سليما . وقد جرت يد الإصلاح عليها من خلال صدر كبير ذي مخطط مركزي خلال القرن الثامن عشر . لكن ما يهمنا هو الحفاظ على عقود حاجبة ترجع إلى الفترة بين ١٥٢٨م و ١٥٣٥م ، بالإضافة إلى مخطط عمراني جديد نظراً لتغيير مكان المدينة^(٦٣) . ومن ملامح ذلك المخطط وجود عقود مدببة منبتها الحوائط الفاصلة بين الفراغات ، والمسقوفة بأسقف مائلة ومزخرفة بواسطة أشكال سداسية على اللوحة ، ومصد زائف مغطى بالكامل بتشبيكة من ثمانية أطراف . وهنا يثير الاهتمام ظهور إفريز مرسوم عليه موضوعات زخرفية Candelleri . الأمر الذي يجعلنا نرجع المبنى إلى تاريخ محدد ويساعدنا على رؤية جمالية شاملة . وهنا نجد أن

بيريث سانثيث يربط المبنى بالنماذج القائمة في شرق شبه الجزيرة ، وذلك لأن منابت العقود قريبة من الأرضية^(٦٤) .

كما كانت كنيسة سان بارتولوميه في أوليا ulea تسير على نفس المخطط^(٦٥) ، إلا أنها اختلفت أثناء الحرب الأهلية الإسبانية ، ونجد المخطط المذكور أيضا في كنيسة Nuestra Señora de la Algezares التي كانت تعتبر مبنى من طراز الباروك حتى عام ١٩٧٧م عندما أجريت عليها ترميمات كشفت عن الأسقف الأصلية^(٦٦) ، فهي تتكون من عقود حاجبة ، وأسقف مائلة ، ومصدات زائفة حيث لا نعدم زخرفة المستطيلات على الألواح .

وفيما يتعلق بتحديث هذا النمط من البناء فقد أضحي جليا في كنيسة كوتشثيون دي كاراباكا Caravaca ، التي قامت بدراستها كريستينا جوتيرث - كورتينس وقبلها كان ألفونسو إي . سانثيث Alfonso E . Perez Sanchez ، من الواضح أن البناء مرتبط بتأسيس جماعة على هامش النظام القضائي للمنطقة التابعة لجماعة سانتياجو . وإذا ما كانت ترجع إلى عام ١٢٩٠م فإنها سوف يعاد تأسيسها من جديد عام ١٥٢٢م . الأمر الذي ضم إقامة كنيسة ومستشفى يساعدان على قيام الجماعة بوظائفها الاجتماعية (الرعاية المتبادلة لأعضاء الجماعة والفقراء في حالات المرض والوفاة) .^(٦٧)

وتشير البروفسورة كريستينا جوتيرث - كورتينس إلى ثلاث مراحل عاشتها الكنيسة : أولها : خلال الفترة من ١٥٢٤م حتى ١٥٦٠م ، وثانيها : من ١٥٨٧م حتى ١٦٠٥م ، والثالثة : من ١٦٠٩م حتى ١٦١٦م ، ومع هذا شملت المرحلة الأولى : تحديد ملامح البناء من حيث الصدر المشيد من الكتل الحجرية وذى القبة ذات النجمة ، والبلاطة ذات العقود الحاجبة النصف أسطوانية ، والقائمة على أكتاف كلاسيكية التصقت بها الأعمدة الدورية . أما المرحلة الثانية : فإننا نشهد فيها التريبعة الأخيرة والكورس . وفي المرحلة الثالثة: نجد الطابق الأول للبرج والصدر الداخلى للمبنى testero ، وفيما يتعلق بالأسقف المعلقة فإننا نجدها تسير بشكل متوالٍ فهي مكونة من تربيعات . وهنا نعرف اسم النجار الذى قام بإعداد التريبعة الأخيرة وهو بلتسار دى مولينا Baltasar de M. الذى انتهى من مهمته عام ١٦٠٢م .

كما وصفت الباحثة المشار إليها ذلك المشروع بأنه بمثابة جمع بين الكلاسيكية والتراث : " تتميز كنيسة كونثبثيون دي كاراباكا عن باقي الكنائس المماثلة بقيمتها المعمارية ، وبأنها واحدة من الأمثلة الضئيلة التي تمثل نجاح دمج الطول التقليدية مع الأشكال والعناصر الكلاسيكية " ، وتزيد على ذلك يقولها بأن " الأعمدة الدورية دقيقة في تصميمها ؛ إذ لها قاعدة صندوقية وأبدان مضلعة ، كما يلاحظ أن النحات أراد أن يقدم لنا نمطا كلاسيكيا دون أى خلل بأى من العناصر المفترضة . ويمكن ملاحظة القِدَم في توزيع المساحات فقط ، ذلك أنها أكثر استطالة من النماذج التي ينصح بها مؤلفو المبادئ الكلاسيكية ...إذن كانت الكنيسة عملية نقل للقواعد وتهينتها طبقا لحاجات العمارة التي ولدت في سياق مختلف . غير أن استخدامها يعتبر انتصاراً للغة الكلاسيكية على أرض بعيدة، ومن خلال أيدي نجارين لم يتلقوا تدريباً ثقافياً كافياً".^(٦٨) ولا بد أن نشير هنا إلى أنه كان في مواجهة التكنولوجيا المحدودة المستخدمة في هذا النوع من الكنائس ذات العقود الحاجبية في الاسقف (هي عبارة عن أسقف مسطحة مائلة دون أي تعقيدات) جهدُ النجارين النوب في إبداع نظام يبدو كأنه عبارة عن نظام المسند والرباط مع وجود المصدر ، والزخرفة الخاصة بكل تربية ، وأشغال اللغائف في أطراف الجوانب ، وحلقات عبارة عن تشبيكات أحيانا ما تتضمن مجموعات من المقربصات في وسط السقف المزيف . ومعنى هذا أن الإثراء الذي يمنحه النموذج الخاص بعصر النهضة يكتمل من خلال السقف المائل ، وعلينا أن نتذكر أن السقف لم ينته إلا في عام ١٦٠٢م.

لكن مخطط كنيسة كونثبثيون دي ثيهخين *Concepcion de Cehgin* أكثر تعقيدا ، فهي تفوه بالنماذج القائمة في إقليم إكستريمادورا ، والمرتبطة بالجماعات الصربية خلال القرن الرابع عشر ، حيث كان يستخدم نظام العقود المستعرضة والبلاطات الثلاث وتضاعف العرض ثلاث مرات وارتفاع البلاطة الرئيسية عن الجانبيتين . وسبب تأسيسها يرجع إلى أمور اجتماعية تشبه حالة الأخوة التي قمنا بتحليلها في كارا باكا ، كما تم بناؤها خلال الفترة بين ١٥٢٨م و ١٥٥٦م^(٦٩).

وتظهر في البناء مجموعة من السمات المميزة التي توضح التوجهات الجمالية آنذاك . وهنا نشير على سبيل الخصوص إلى الدعامات ، وهي عبارة عن أكثاف مركبة

من موشورات مستطيلة ألصقت بها أعمدة دورية وفوقها عقود نصف أسطوانية . أما فيما يتعلق بالأسقف ففي الوقت الذي نجد فيه تربيعات البلاطات الجانبية قباباً هلالية B. de Luneto ، فإن البلاطة المركزية لها أسقف خشبية مائلة حيث نجد الجوائر Jácenas تقوم على أطراف دعائم ولها مصدر ، زائف به قصاع تنسب إلى عصر النهضة . وهنا نستثنى البلاطة الأولى المجاورة للمدخل ، حيث نجد لها قبة مضلعة Gruceria ، وقد لفت ألفونسو بيريث سانشيث الانتباه إلى ارتفاعات هذه الكنيسة ، موضحاً أن السقف لم يكن يستند مباشرة على العقود، بل كان هناك كتلة تساوى حجم الارتفاع السابق ، وبذلك يتحول الفراغ إلى مربعات كما أن الكتلة المشار إليها لا تجعل البصر يمتد بحرية ، وبذلك ينشأ لدينا تقابل قوى بين الظل والضوء ...^(٧٠) .

وقد أضيف الصدر إلى هذا الفراغ المعقد حيث تتخذ مقصورة الكهنة شخصيتها المستقلة من خلال هيكل من الكتل الخشبية في شكل مثنى ، بدأ بالمربع المكشوف، ومجموعات المقربصات ، وجوانب سفلى بها تشبيكات عند المنابت ، وتربيعات تتوسطها، ومصد ملء عن آخره بالتشبيكات ، وبه مجموعة مقربصات كبيرة في الوسط .

هناك مركز رئيسي في مملكة مرسية هي بلدة توتانا Totana ، حيث كانت تقوم بدور نقطة الجمارك وميناء للبضائع في خطوط الاتصال بإقليم الأندلس ، والساحل، والمناطق الجبلية ، وهذا ما ساعد على تطورها بشكل هام عندما ألق عنها صفة نقطة على الحدود مع المملكة الناصرية وبذلك بعُدت عن التبعية الدفاعية ، التي كانت لها بمدينة أليو Alido والتي كانت مرتبطة بها إدارياً .

وقد زاد عدد السكان المصاحب للازدهار التجارى للبلدة إلى خمسة أضعاف طوال القرن السادس عشر . الأمر الذي تطلب إقامة المزيد من المنشآت مثل كنيسة سانتياجو ، كما أصبحت البلدة مركز تطور عمراني مهما^(٧١) . ولا يجب أن ننسى أن ذلك كله (أى النشاط) كان من خلال المجلس البلدى ، والسبب هو صغر مساحة كنيسة لاكونثبثيون التي أقيمت خلال العصور الوسطى ، ثم أعيد بناؤها خلال الفترة بين ١٥٢٦م ، ١٥٤٩م باستخدام نظام العقود الحاجبة^(٧٢) .

ومجموعة سانتياجو تتكون من مخطط له ثلاث بلاطات (٧٢) ، يفصلها عن بعضها أكتاف مركبة ، وقواعد وطبال فوقها عقود نصف أسطوانية ، أما السقف فهو معلق في البلاطات الجانبية ، أما في الرئيسية فهو عبارة عن هيكل من الكتل الخشبية Umas ، ويتخذ شكلا مئمترا فوق مقصورة الكهنة أى على نفس مشاكلتها . وبلغت الانتباه ذلك الهيكل الذى يتضمن حمالات متوازية ونظاما مكشوفاً apeñazados ذا التشبيكة ، والسبب هو وجود مساحات مزخرفة في وسط المصدر وأطرافه ، وكذلك وجود شريط به شكل نجمى بسيط مكون من ثمانية أطراف ، وعلامة الضرب x التى نراها وسط السقف ، والتى تأخذ حجما أكبر في الأجزاء التى أشرنا إليها سابقا . ويلاحظ أن هذا النمط الزخرفى ليس قاصرا على هذه الكنيسة بل هو قائم فى كنائس أخرى ، حيث قام ببنائها المعلم استبان دى برون E. Ribéron ، حيث انتهى من بناء السقف عام ١٥٧٢ م طبقا لما هو موثق .

ولقد بدأ بناء الكنيسة المذكورة عام ١٥٤٩م ، حيث قام حاكم المدينة بإصدار الأوامر بالبحث عن معلم قادر على تولى البناء ، ويبدو أنه قدم أحد المعلمين من بلدة Villanueva de los Infantes (ثيودادريال) لتولى المهمة ، وبدأت الأعمال عام ١٥٥٢م ، كما تم تسمية الكنيسة عام ١٥٦٧م .

ومما لا شك فيه أنه بناء غريب ضمن البانوراما المدججة فى مرسية ، وتعلل البروفسورة كريستينا جوتيرث ذلك بالحديث عن الدلالات والمحاذير التقنية للمبنى قائلة : " إن ترك نموذج العقود المستعرضة - السائد فى المنطقة - كان يتسم بالمنطقية لأسباب عديدة ، ذلك أن أبعاد المخطط كانت ستتطلب إقامة عقود ضخمة ، ودعائم شديدة القوة بحيث تتحمل ضغط الأحزمة fajones ، وضغط البلاطات الجانبية . ولقد كان النظام المدجن ذو العقود المستعرضة هو المناسب لبيان لها منطقة تقاطع واحدة ، أما المبنى ذو العقود الطولية فإنه يتولى حل المشاكل التى تنشأ عن مبنى مكون من ثلاث بلاطات . ومن جانب آخر نجد أن استخدام الحجر فى البناء يقلل من القدرة على تحمل قوة الدفع بالمقارنة بالكتل الحجرية . وهنا نجد أن نظام الأكتاف ذات العقود الطولية يحول دون التجميل المستعرض لصالح الضغط (التجميل) الرأسى ، وهذا التجميل يمكن

السيطرة عليه بسهولة وتوجيهه نحو الاكتاف . ومن أجل ذلك نرى انتشاره في المباني القرطبية والفرنطية ذات الأبعاد الكبيرة ، وكان ذلك حلا مقبولا ومعروفا لدى كافة المعماريين في بداية القرن السادس عشر . وعلى ذلك فلا نستغرب قيام واضع المخطط باختيار هذا الحل . أضف إلى ما سبق أنه النموذج الضخم من بين النماذج التي تقدمها لنا العمارة المدججة . وبالتالي كان لابد من تجاوز أعمال التحضير المكلفة من أجل بناء كنيسة صغيرة مثل كنيسة توتانا^(٧٤) .

وفي دائرة بلدة توتانا (وبالتحديد في منتصف الطريق المؤدى إلى أليدو Aledo) نجد كنيسة سانتا إيولاليا (القديسة أوليا) دى مارده ، وهي كنيسة ترجع إلى القرون الوسطى وترتبط بجماعة سانتياجو التي كانت تملك الأراضي المذكورة . ورغم وجود عدة مبانٍ على مدار تاريخ تلك الكنيسة فإن المبنى الحالي يعود إلى عام ١٥٧٥ م ، وقد شيده البناء خوان نيتو^(٧٥) .

والمبنى عبارة عن بلاطة واحدة لها سقف عبارة عن هيكل خشبي . وقد جرت عليه يد الإصلاح كثيرا وازداد ثراؤه التاريخي وكثر عدد المصلين ، وفيما يتعلق بالصدر نقول إن بناءه يرجع إلى القرن الثامن عشر وهو عبارة عن غرفة من طراز الباروك، أما السقف فهو عبارة عن كتل خشبية معمرية ، وأوتار ، وزخرفة من تشبيكات ذات ثمانية في أطراف المصد ، وهنا يجب أن نشير إلى وجود تشبيكة تحتل وسط السقف ، وقد حدا ذلك - بالإضافة إلى عناصر أخرى - بالبروفسورة كريستينا جوتيرث بربط الكنيسة بكنيسة سانتياجو في توتانا ، وكذلك بالمعلمين الذين قاموا بإنشائها : " فالسقف هو صورة طبق الأصل ولكنه أصغر . وقد تم وضع السقف عام ١٥٩٥ م أي بعد أن انتهى البناء فيها بحوالي عشرين عاما ، وربما كانت صورة منقولة عن معلمين آخرين ذلك أن المنطق يقول بأن إستبان ريبرون E.Riberón (الذي قام بتشيد كنيسة البلدة) قد توفي آنذاك . ونحن لا نشعر بالمفاجأة لهذا التكرار في النموذج رغم التعديلات الطفيفة . فهو نفس النمط الذي عليه كنيسة سان أندرس دى ماثارون ، ويشبه ذلك الذي صممه إستبان وبيرون لكنيسة سانتا كيتريا S.Quiteria في لوركا^(٧٦) .

وبالنسبة لمشروع كنيسة سان أندرس دى ماثارون فهو مرتبط بمبنى لأحد النبلاء ، وهو دوق إسكالونا حيث نرى شعاره واضحا فى الواجهة . أما داخل المبنى فهو عبارة عن بلاطة واحدة لها سقف مستطيل عبارة عن هيكل خشبى فيه كتل معمرية ، وبه شغل اللقائف فى الجوانب ، وتشبيكة فى أطراف المصد ووسطه . ويضع خوسية بيريث سانشيث تاريخا للسقف وهو عام ١٥٤٩م ، إلا أن كريستينا جوتيرث ترى أن التاريخ يرجع إلى نهاية القرن ، انطلاقا من السمات الشكلية ^(٧٧) . ولقد تعرضت الكنيسة لتعديلات كبرى خلال القرن الثامن عشر ، وذلك ببناء منطقة تقاطع بها قبة ومذبح دى مساحة واسعة .

أما مبنى كنيسة سانتا كيتريا S. Quiteria فى لوركا فقد شيدت عام ١٥٧٧م ، ١٥٧٨م ، وقام بالأعمال المعلم إستبان ريرون ، وهنا يكتسب الرسم المحفوظ فى أرشيف بلدية لوركا أهميته ، وهو خاص بمخطط هيكل السقف ، ويساعدنا على اعتاره مكونا من كتل خشبية بسيطة لها مصد مغطى ataujerado وله تشبيكة من ثمانية ^(٧٨) .

ونختتم هذا البند بما قالته كريستينا جوتيرث بشأن السقف ذات الأصول المدجنة : " إن أغلب الكنائس - كبيرها وصغيرها - الكائنة فى مملكة مرسية وكذلك مصحاتها هى من ذلك النمط ، وظلت على حالها حتى طالتها يد التعديل أو إعادة البناء خلال القرن الثامن عشر ، كما يمكن أن نعثر على هذه الملامح فى الكنائس التالية التى أنشئت فى مرسية خلال القرن السادس عشر : سان بارتولومية ، وسان أنطولين ، وسان بدرو ، وسانتا كاتالينا (التى حافظت على هيكلها الخشبى الذى يعود إلى الأعوام الأولى لهذا القرن) وكنيسة فورتونا ، وكنيسة الجامة Alhama ، وكنيسة لوركا قبل الإصلاحات التى أدخلت عليها ، وكنيسة بال ريكوتى (أربان ويلانكا ، وأوليا - التى لازالت باقية - وأوخوس ، وبيانوييا ... إلخ) ، وكذا هناك بعض الأديرة مثل دير سانتو دومنجو ، ودير سان فرانشيسكو دى لوركا أو دير سان فرانشيسكو دى مولا ، وبعض الكنائس الصغيرة الأخرى مثل سانتا ماريا دى لابنيا أو سانتا دى توتانا . أما النمط الكنسى ، لأكثر تمثيلا للإقليم فهو ذلك النموذج ذو الجذور التى ترجع إلى القرون الوسطى ، غير أنه متوافق مع الميول الفنية للمنطقة ويضرب بجذوره بين أهلها " ^(٧٩) .

٥ - ٧ : الاستمرارية والتوسعات وإعادة البناء في حوض نهر الوادي الكبير :-

إن عمليات البناء المرتبطة بجماعة دينية معينة ، والتي ترتبط بالتالي بالمباني الملحقه نجد لها في إشبيلية نماذج تعبر عن الثراء الزخرفي والبنوي الهامين . ورغم أننا نشهد المساحة فإن النموذج القائم هو عبارة عن الكنيسة ذات البلاطة الواحدة والمذبح الكبير واختلاف سقف كل جزء ، غير أنها كلها (الأسقف) تتسم بالثراء الزخرفي. ورغم أننا سوف نتحدث عن نماذج موجودة في عواصم المحافظات ، فإن النموذج المذكور نراه في مدن صغيرة ، وكمثال على ذلك ما نجده في الكنائس التابعة لدير سانتا كلارا في مونتيا^(٨٠) ، ودير بيسيتاثيون Visitación ، ودير لا كونبثيون في أستجة (إشبيلية) وكلها تعود إلى نهاية السادس عشر .

ويعتبر دير مادري دي يوس Madre de Dios أحد الأديرة النموذجية من حيث التقنيات المدججة في إشبيلية القرن السادس عشر . وأساس هذا الدير هو مجموعة من المنازل اليهودية التي تمت مصادرتها ، بالإضافة إلى معبد يهودي تم تحويله إلى أول مصلى . وابتداءً من عام ١٥٥١م طالت يد التعديل كل شيء حتى وصلنا إلى ما عليه الدير اليوم . والكنيسة ذات المخطط الصندوقي قد انتهى العمل فيه عام ١٥٧١م ، وكان سقف المذبح الرئيسي عبارة عن هيكل خشبي ذي خمسة سواتر ، وهو مئمن على مثلثات كروية معلقة. كما نلاحظ أن نفس الثراء قائم في سقف البلاطة . وطبقاً للوحة التذكارية الموجودة في الكنيسة فإن أعمال النجارة هي لثلاثة هم: فرانثيسكو راميريث، وألونسو رويث ، وألونسو دل كاستيو ، حيث انتهوا من أعمالهم عام ١٥٦٤م . كما توجد أعمال نجارة أخرى في السقف المسطح القائم على روافد Jabaiones الكورس السفلى (رغم الزخرفة ذات طبيعة عصر النهضة) ، ووجود بعض الحجرات الداخلية ذات الأسقف المدججة (غرف نوم الرهبان)^(٨١).

كما بنى دير سانتا ماريا دي خيسوس خلال القرن السادس عشر ، ثم جرت عليه تعديلات بعد ذلك ، ومع هذا يجب أن نشير إلى مخطط الكنيسة التابعة له ، حيث يتكرر الشكل الصندوقي من خلال هيكل سقف خشبي رائع في مقصورة الكهنة ، إذ هي مئمنة وذات ثلاثة سواتر . أما الكورس العلوي فيوجد به خمسة سواتر بحيث يبدو

استمرارها إلى ما فوق القبة النصف أسطوانية Canón الخاصة بالبلاطة ، وهذا الشكل هو نتيجة تدخلات لاحقة . ونذهب إلى أبعد من هذا إلى القول بأن جيروم بوكلوس G. Duclos يساند هذه النظرية من خلال شهادة بعض الراهبات^(٨٢) . وهنا نستخلص أن المخطط كان مدجنا خلال القرن السادس عشر ، حيث حلت أسقف خشبية كبرى محل منطقة التقاطع ، التي كانت سائدة خلال العصور الوسطى ، ويوجد بها زخارف عبارة عن تشبيكات . وهذا النوع من التقاطعات كان غائبا في أغلب المنشآت السابقة نظراً للتعقيدات التي تكتنف تنفيذه . ويتكرر ثراء الحلول المدججة في مجموعة صالات أخرى منعزلة في الدير ، وهي حلول استغرقت استمرارها فترة طويلة (القرن السادس عشر حتى الثامن عشر) .

لكن هذه المنشآت الديرية لم تحل دون الإبقاء على التصميم الخاص بالقرن الخامس عشر ، وهذا ما نراه في دير سانتا ماريا دل سوكورو ، حيث يوجد به صدر نو قبة مضلعة وكذلك سقف عبارة عن هيكل خشبي مكون من ثلاثة سواتر على البلاطة^(٨٣) . كما نعثر على مثال في مركز أكثر صغرا وهو كنيسة دير لاكونثيثيون دي كارمونا والتي بنيت ابتداءً من عام ١٥١٠م . ورغم وفاة الراعي عام ١٥٠٩م فقد استمرت الأعمال الإنشائية ، وهنا يمكن القول بأن الواجهة تعود إلى عام ١٥١٤م . أما حامل الأيقونات Retablo الخاص بـ اليخوفرنانديث فقد أُنجِز عام ١٥٢٠م^(٨٤) . ويتكون التصميم من بلاطة واحدة ذات مذبح كبير له قبة قوطية ، أما البلاطة فلها هيكل خشبي نو ثلاثة سواتر .

وفيما يتعلق بالمنشآت المقامة في عصور سابقة لكن طالتها يد التعديل والإصلاح في القرن السادس عشر نذكر دير سانتا كلارا ، حيث تم بناء مقر الإقامة وبه عقود ذات انحناء مرتفع Peraltados في الطابق السفلي ، وعقود منفرجة rebajados في الطابق العلوي حيث تقوم على أعمدة ، بالإضافة إلى الطنف المحيط بالفتحات . والشئ الهام في نظرنا في هذا المسطح هو السقف المسطح [الفرخ] Alfaje حيث تم استخدام الزليج لكل لوحة ، كما شهد القرن السادس عشر إقامة أسقف الكورس السفلي وسقف غرفة الطعام^(٨٥) . وتعتبر كنيسة دير سان كليمنت أحد الأمثلة القليلة

التي نجد فيها البلاطة ذات سقف مقبى مشيد (نصف أسطوانى) ، وقد حل محلها هيكل خشبى ذو خمسة سواتر يرجع إلى عام ١٥٨٨ م^(٨٦) .

وتكرر عمارة الأديرة فى جيان Jaen نفس النماذج التي تحدثنا عنها، وهذا ما يمكننا ملاحظته فى دير سانتا كلارا ، ودير سنتا أورسالا S.Ursula . فلقد شيد الأول عام ١٥٢٩ م على يد المعلم البناء خوان رودريجيث دى ريكيينا عرّيف المدينة خلال الفترة المذكورة . ويلاحظ أن البلاطة الواحدة تضم مقصورة كهنة لها عقد مدبب وعليها قبة قوطية ، أما البلاطة فسقفها عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والرباط وذى الأوتار ، والذي يحمل تشبيكة من ثمانية ومصد به أشغال اللفاف (مستطيلات وبتوءات) . وكذلك نبرز أهمية سقف الكورس حيث يتضمن عناصر زخرفية ترجع إلى عصر النهضة . ويتكرر فى كنيسة سانتا أورسولا نفس التصميم مع بعض التعديلات اللاحقة التي قللت من أهميتها كآثر^(٨٧) .

أما بالنسبة لقرطبة فإن الممارسة الفنية تتشابه مع تلك التي وجدناها فى إشبيلية ، حيث نرى أن بعض المباني الدينية - هى فى الأصل مباني تبرع بها النبلاء - تكمل خلال القرن السادس عشر وظيفتها من خلال بعض الملحقات الإضافية التي لا تخلو من قيمة فنية ، وهذا ما نراه فى غرفة تناول الطعام فى دير سانتا مارتا حيث يوجد بها سقف خشبى رائع عبارة عن كتل خشبية معمرية ومزخرفة بتشبيكة من ثمانية ، ويرجع تاريخه إلى النصف الأول للقرن السادس عشر^(٨٨) . كما تبرز كنيسة مستشفى المسيح المصلوب J. Crucificado ، حيث نجد هنا واحدة من أفضل العناصر الداخلية المدججة فى قرطبة . والكنيسة عبارة عن بلاطة واحدة ، ومقصورة كهنة منفردة ، وكورس عند المدخل ، وسقف ذى كتل معمرية ، وزخرفة عبارة عن تشبيكات . وربما يرجع تاريخ البلاطة إلى عام ١٥٨٧ م^(٨٩) . كما نشهد خلال الثلث الأخير من القرن السادس عشر بناء الكنيسة التابعة لدير ريخينا كولى . Regina Coeli . وهى كنيسة عبارة عن بلاطة مستطيلة لها الكورس عند المدخل ولها أسقف مدججة^(٩٠) .

ولقد شهد القرن السادس عشر أيضا تجديد وإثراء بعض المباني التي ترجع إلى العصور الوسطى والتي كانت مهددة بالانهيار . وهذا ما نراه فى سقف كنيسة دير

سان بابلو حيث تولى الإمبراطور كارلوس الخامس تمويل العملية ومعه الملكة خوانا، وطبقا للنقوش الكتابية التي بها فتاريخ السقف يرجع إلى عام ١٥٢٦م^(٩١). ويمكن أن نرى شيئا مشابها في إشبيلية وهو ما يتعلق بكنيسة سانتياجو التي أنشئت خلال القرن الخامس عشر. تتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات ولها أسقف مقبية أعيد إعدادها، وعقود تقوم على أعمدة توسكانية (وهذه أعمال قد تعود إلى بداية القرن السابع عشر). وهذا الإحلال هو المرحلة الثانية للتجديد الذي تضمن (خلال نهاية القرن السادس عشر) إحداث سقف جديد لمقصورة الكهنة (مئمن في الصدر، ومستقيم عند الحائط الذي يصله بالبلاطة، ومزخرف بتشبيكة من عشرة أطراف). ويوضح لنا جيرمو بوكوس أسباب التعديلات التي تتمثل في نظرة في سلسلة من عناصر عدم الانسجام في مكونات السقف المقبي للمذبح الكبير فيقول: "إذ يمكننا ملاحظة عمليات قطع ووصل بعناية استمرارية التصميم إلى ما بعد حائط مقصورة الكهنة، وقد تم تغطية هذه الأماكن بعناية بواسطة قطع من الخشب، ويمكننا أن نلاحظ في أحد الأطراف كيف أن التشبيكة تستمر إلى ما بعد آخر مستند (Par)، وربما كان ذلك يعني أن ذلك السقف كان قائما أثناء عملية إعادة البناء (خلال القرن السابع عشر)، وتم تهيئته ليكون مناسباً للمبنى الجديد. ويمكن لنا أن نؤكد هنا أن الهيكل يرجع إلى القرن السادس عشر"^(٩٢).

يجب أن نبرز بعض المبادرات التي جاءت من طبقة النبلاء، ومنها ما قام به السيد خوان تيث خيرون (الكونت الرابع لبلدة أورينا ureña) في بلدة (أوسونا Osuna إشبيلية) وهو: كوايخياتا La Colegiata (١٥٣١م - ١٥٣٥م)، ومصلى سانتو سيبولكرو S.Sepulcro (١٥٤٥م)، وجامعة كونثبثيون (١٥٤٨م). ويهمننا هذا العمل الأخير حيث نجد بها (الجامعة) قاعة احتفالات بها سقف ثري، كذلك صالة الاجتماعات في لاكوليخياتا، حيث نجد أن السقف الخشبي المكون من الكتل البسيطة مغطى بالزليج المشطوف في كل لوحة (تابلوه). أما فيما يتعلق بالميراث الباقي من العصور الوسطى، فنبرز المصلى الجنائزي الذي أقامه جونتالو بيريث دي جوثومان في أوبيار Huévar وله قبة تقوم على مناطق انتقال^(٩٣).

وهناك مبنيان كبيران بدأ العمل فيهما مع نهاية القرن الخامس عشر ، واستمر طوال القرن السادس عشر في بلدة مارتشينا Marchena (إشبيلية) وهما : كنيسة سان خوان باوتستا ومصلى بيراكروث Veracruz ، وتتكون الكنيسة من خمس بلاطات ولها ثلاثة مذابح في الصدر عليها قباب قوطية ، أما البلاطات الرئيسية : فعليها أسقف خشبية ، إذ إن الرئيسية لها سقف نو مسند ورباط ، أما البلاطات الجانبية : فسقفها معلق . وبالنسبة للزخرفة فإننا نجد في كلا المبنيين أشغال اللفائف على الجوانب ويكملها (أى الزخارف) التشبيكية الكائنة في الوسط ، وهى مكونة من ثمانية أطراف فى تربيعات فى المصدر والجوانب السفلية . ويتم الفصل بين البلاطات الثلاث من خلال عقود مدببة تقوم على أكتاف ملتصقة بها أعمدة يتضاعف عددها ، ويتضاعف عددها فى البلاطات الجانبية (الأطراف) حيث نرى أكتافا بسيطة مشطوفة فى شكل مستطيل ، كما أنها أقل طولاً ويهيئ الفرصة لفتحات لإضاءة الفراغ الداخلى ، كما نبرز واجهة المبنى الأمامية حيث يوجد بها شئبرانات مدببة من الحجر ويحيط بها طنف . أما فيما يتعلق بمصلى بيراكروث الذى أقيم فى تاريخ مقارب للتاريخ السابق فإنه يظل على نفس النمط القائم عادة ، وهو المكون من ثلاث بلاطات تفصلها أكتاف وعقود مدببة ويغطى البلاطة الرئيسية سقف خشبى نو ميلين ، أما الجانبية فهى أسقف معلقة ، ويبرز فى هذا المصلى التريبعة الخاصة بالمدخل حيث نجد سقفا مقببا متعدد الأضلاع له زليج فى كل لوحة ^(٩٤).

نعثر فى محافظة أويلا (فى وقتنا الراهن) على مجموعة من الكنائس التى شيدت خلال القرن السادس عشر وعليها الحديث عنها نظرا لأهميتها . كما يجب أن نضع فى الاعتبار أن هذه المنطقة تأثرت بالزلازل الذى حلّ بلشبونة خلال القرن الثامن عشر ، حيث دُمّر الكثير من المباني التى أعيد بناؤها جزئيا خلال القرن الثامن عشر ، ومن بين الأعمال الهامة التى تعود إلى النصف الأول للقرن السادس عشر هناك : كنيسة Nuea tra Señora de las Angustias فى بلدة أيامونتي Ayamonte ، وهى عبارة عن ثلاث بلاطات أوسطها أكبرها ، ويفصلها عن بعضها فى الوقت الحاضر عقود نصف أسطوانية تقوم على أكتاف ، حيث تظهر الأعمدة الملاحقة فى العقد الذى يحدد بداية مقصورة الكهنة . ورغم ما حدث بها من إعادة بناء بعض الأجزاء إلا أن السقف ظل

على أصوله المدججة : معلقاً في البلاطات الجانبية ، وعلى شكل معجّن في الوسط ومُتمناً في مقصورة الكهنة ^(٩٥) . كما كانت هناك كنائس أخرى تشير على نفس النمط لكن امتدت إليها يد التعديل بشدة بسبب ما أحدثه فيها الزلزال من دمار ، بالإضافة إلى الأحداث التاريخية الأخرى ورغم هذا فإنها في الأصل كان لها نفس المخطط الذي نجده في كنيسة أيامونتي . ونذكر من بين تلك الكنائس : سانتو دومنجو دي جوثمان دي لوبي ، و *Nuestra Senora de la Concepcion de Huelva* ^(٩٦) .

وتتضمن مجموعة المباني التي نتولى تحليلها أشكالاً قوطية ، ومدججة موروثة من العصر الوسيط المتأخر ، ومع هذا نلمح فيها بروز عصر النهضة المتمثلة في استخدام الدعامات الكلاسيكية ، والعقود نصف الأسطوانية الخاصة في واجهات هذه المباني ، حيث ترجع (الواجهات) إلى تاريخ لاحق ، وهنا نجد أن الأشكال الجديدة تتركب بشكل كامل مع التقنيات والفراغات المدججة ، التي تطورت حتى حلت محل العناصر القوطية . وهناك مثالان على هذا هما : كنيسة سان ماتيوي دي لوثينا ، وكنيسة *Nuestra Senora de la Asunción de Luque* (محافظة قرطبة) ^(٩٧) .

ولقد تم بناء الكنيسة الأولى تحت رعاية السيد / لويس دي قرطبة (وهو المركز الثاني لقمارش *Comeres*) اعتباراً من عام ١٤٩٨م ، وانتهى العمل فيها عام ١٥٤٤م ، ويدخل المبنى في إطار آخر مراحل الفن القوطي ، حيث يوجد مذبح قليل العمق وبه واجهة مستوية ، والتربية الأولى مكونة من ثلاث بلاطات عليها قبة مضلعة *Guceña* ، بينما تقوم البلاطة الوسطى على عقود نصف أسطوانية ، أما المذبية فهي تخص الجانبية ، وتقوم العقود على أكتاف لها تيجان على شكل نبات *Cardinas* (الشوك) . وهذا يرجع إلى قلة عرض البلاطتين الجانبيتين ، والمحصلة هو أننا نجد أنفسنا أمام بناء يقف عند أولى الخطوات في اتجاه بلاطات الصالون ، التي تسيطر على المفاهيم المعمارية في إقليم الأندلس خلال القرن السادس عشر . أضف إلى ما سبق أن هذا الصنف من الصنوبر سوف يستخدمه ديغو دي سيلوي *Diego de Siloe* (المهندس المعماري الذي شيد كاتدرائية غرناطة) في منشآت مهمة مثل : كنائس إثنايوس *Iznallos* (غرناطة) ، وأويلما *Huelma* (جيان) .

وعموما فهذا النوع من الصنوبر الذي نراه مع بداية القرن أخذ يتحول إلى نمط من أنماط عصر النهضة ، حيث تم تعديل الدعائم ووضع قباب بيضاوية *baídas* فى باقى المبنى . وهنا نجد أن الدعائم تتغير حيث نجدها - بعد التربيعة الأولى - تأتى فى صورة أكتاف ملتصقة بها أنصاف أعمدة ، غير أن ما هو فوق هذه الدعائم هو تغيير فى العمل وكذلك فى مواد البناء (وهذا هو الهام فى البناء) ، إذ تم استخدام الحجر بدلا من الحجر ، وأقيمت عقود مدببة ذات طنف فوقها هياكل خشبية مدجنة لها حمالاتها المزخرفة بالتعشيق . أما البلاطات الجانبية فإنها تظل - عمليا - على نفس درجة الارتفاع لو لم يكن هناك السقف المعلق الذى يحتم وجود نوع من الميل ، وذلك لسحب المياه من كافة أجزاء السقف . وإذا ما كانت الدعائم هى نوع من الخيارات الجمالية التى تميل إلى عصر النهضة ، فإن اتخاذ البوائك والأسقف المقبية الخشبية المدجنة يعنى صلاحية مفردات فن حى واستمرار التقنيات الخاصة به .

وبالنسبة للكنيسة الثانية *Nuestra Senora de la Asuncion de Luque* فقد بدأ العمل فيها اعتبارا من عام ١٥٦٦م ، وقد أسهم أيرنان رويث الثانى *H.Ruiz* فى الأمور الجوهرية . والكنيسة عبارة عن ثلاث بلاطات وصدر مميز ، وتغطي البلاطة الوسطى والكبرى بهيكل خشبى مدجن مكون من كتل معمرية ، وبه زخرفة من تشبيكات ومجموعات من المقربصات فى المصدر . أما أسقف البلاطتين الجانبيتين فهى معلقة . وهنا لا نرى إلا تصميمين موروثا من العصور الوسطى فيما يتعلق بتوزيع الفراغات والأسقف . غير أن طابع عصر النهضة نجده فى مقصورة الكهنة ، حيث لها سقف عبارة عن قبة نصف أسطوانية ، كما أن البوائك الفاصلة بين البلاطات تسير على نظام جامد من الأكتاف الكلاسيكية المركبة والملتصق بها أنصاف أعمدة بورية ، وفوقها نجد عقوداً نصف أسطوانية .

وإذا ما عرفنا أن المعلم الكبير المشرف على الأعمال هو أيرنان رويث الثالث (مهندس معمارى هام فى ميدان المانريزم *manierismo* الذى ظهر فى نهاية القرن السادس عشر) فإن علينا أن نبرز بقاء الهياكل ، والتقنيات المدجنة ، وخدمتها للطروحات الجمالية الجديدة ، ولكنها لا تسيطر على قراءة شاملة كما إنها يمكن أن

تؤدي دورها بحيوية بالغة ، ويمكننا القول بأن اللجوء إلى أعمال النجارة يرتبط برخص التكلفة ، وهذه الفكرة يمكن أن تساعدنا في فهم سر البساطة التي عليها سقف كنيسة لوثينا التي نقوم بدراستها ، لكنها لا تقدم شيئا بالنسبة لكنيسة لوكي إذا ما أخذنا في الاعتبار جودة السقف والزخرفة التي يحملها . ورغم أننا نعرف أنه قد تمت الإفادة من السقف المقبى لكنيسة سانتا كروث (التي هدمت لسوء حالتها) ، بحيث أعيد استخدامه في كنيسة اسوا نثيون فمن المفترض أن الخشب قد استخدم في السقف العلوي وفي البلاطات الجانبية ، وبذلك يكون الهيكل الخشبي القائم على البلاطة الوسطى جزءاً من تصميم خشبي إجمالي أو أنه قد أعيد استخدام جزء من السقف القديم . وهذا ما نستخلصه من الوثائق الخاصة بالمبنى ، والتي تحدثنا عام ١٥٩٠م ، عن الانتهاء من نصف الكنيسة وبدأ ممارسة الشعائر فيه بعد أغلقه ، وأنه خلال عام ١٥٩٢م وعام ١٥٩٥م قد نشرت الشروط الخاصة بهيكل السقف ، حيث قام بتنفيذه نجاران هما لويس دي بالبردي ، وبديرو بالومينو وقام بدرو دي ميسا بتلوينه (٩٨) . وفي محافظة جيان نجد أن تلك النماذج المكونة من ثلاث بلاطات ، تقوم على دعائم من عصر النهضة ، وأسقف خشبية ، وصدر قوطي أو مائل للكلاسيكية قد خرجت من بين يدي جماعة قلعة رباح، ويمكن ملاحظة ذلك النموذج في كنائس جرت عليها يد الإصلاح ، والتعديل ، والترميم غير الجيد مثل : بكنيسة إيجيرا دي قلعة رباح ، وكنيسة تورى دون خيمينو Torredonjimeno ، وأرخونيا وألكابوتي ، وكنيسة سانتا ماريا في بلدة مارتوس (٩٩) .

وأخيرا نجد نموذج الكنائس ذات العقود الحاجبة (المستعرضة) ، والسقف الخشبي الذي يرجع إلى ملامح العصور الوسطى ، والذي حظى بشهرة واسعة في شرق شبه جزيرة أيبيريا في إقليم إكستريمادورا ، وفي المناطق الجبلية في إقليم الأندلس ، وقد أعيد استخدامه خلال القرن السادس عشر في إقليم مرسية ، وفي إعادة صياغة مملكة غرناطة بعد الاستيلاء عليها ، وهناك بعض النماذج التي لازالت قائمة حتى الآن في محافظة جيان Jaen مثل كنيسة سان أندرس دي أوبيدا ، التي شيدت بناء على مبادرة من الأسقف السيد ألونسو سواريث دي لافونتي . ولهذه الكنيسة سبع تربيعات تحددها عقود مدببة ومسقوفة بأسقف خشبية مائلة . ونلاحظ أن

التربية الأولى بها تصميم مكمل يرجع إلى عصر النهضة ، قام بإعداده أندرس دي باندلبيرا A. de Vandelvira حوالي ١٥٧٠م^(١٠٠). كما نجد نفس النظام (مع عقود نصف أسطوانية) فى كنيسة : سانتياجو دي لإسبادا ، وكنيسة خيناىي Genave، الواقعتين فى الأراضى التابعة لجماعة سانتياجو ، وهنا يجب أن نضع فى الاعتبار صلتها بمرسية ، ذلك أنها ظلت تابعة لكنيسة قرطاجنة Cartagena حتى القرن التاسع عشر^(١٠١).

٥ - ٨ : القصور الإشبيلية خلال القرن السادس عشر :

يلاحظ أن أغلب المنشآت المدنية خلال القرن السادس عشر هى تلك التى ظهرت خلال القرون الماضية بون تعديلات ذات بال ، ذلك أنها كانت مناسبة احتياجات سكانها على ما هى عليه . ورغم هذا فقد ظهرت طبقة جديدة من النبلاء حاولت تحديد دور لها فى المجتمع الإشبيلي ، وأخذت تعلق عن نفسها بوسائل كثيرة وكانت المنازل من بينها . وفى هذا المقام يحدثنا بيتنتى ليو " V. Lleó " كان الفخر الولع بالحياة الخاصة والحميمة من ملامح العالم الإسلامى ، لكن هذه الطبقة الجديدة كانت ترنو إلى التباهى ، سواء على المستوى الذاتى بما تلبس أم على مستوى ما تملك ...^(١٠٢).

وهناك بعض الأسر الإشبيلية التى استثمرت أموالا فى سبيل صورتها العامة من خلال المباني المدنية ، ونذكر من بينها آل ريبيرا Ribera الذين أنشأوا ما يسمى بـ " منزل بيلاتوس C. Pilatos ، وأنشأوا قصر الملكات Las Dueñas ، وكذلك مقرا خارج الرقعة العمرانية لـ " بحيرة " Buhayra .

بدأ تاريخ كاسا بيلاتوس مع نهاية القرن الخامس عشر على يد السيد/ بدرو إنريكيث القائد العام لإقليم الأندلس Adelantado ، وحملت الراية فى هذا المقام أرملته السيدة/ كتالينا ريبيرا وابنه ماركير / طريف Tarifa . وبعد ذلك تولى دوق / ألكالا إكمال المنزل خلال القرن السابع عشر .

ورغم عدم اتساق مساحة المنزل (فقد تم الحصول عليها من خلال شراء عدة قطع من أراضى البناء ، حتى استكمل السيطرة على قطعة كبيرة) يلاحظ أن المبنى يخضع

المخطط محدد " على الطريقة القديمة "؛ إذ يضم بعض الإسهامات الكلاسيكية بما فيها تلك الواردة من إيطاليا مثل بعض الأعمال النحتية ، ورغم ذلك فهناك بعض العناصر التي تعتبر جزءا من الموروث المدجن خلال العصور الوسطى . ويلاحظ أيضا أن الطابع المحافظ للمبنى ، باستثناء الواجهة ، وكذا انتظام المنشآت حول صحن مختلفة الأبعاد ، ووجود عناصر زخرفية مثل الجص (نقوش كتابية عربية) والتكسية باستخدام السيراميك ، كلها عناصر تؤكد ذلك الحبل السري الذي يربط المبنى بالتراث العمراني المحلي ، الذي يمكن أن يختلط بعناصر فن عصر النهضة المستوردة ، والتي اتخذتها الطبقة الأرستقراطية كعناصر تعبر عنها .

ويميز الباحث بيثنتي ليو - في تحليله العميق لهذه المجموعة - بين عدة مراحل عاشها المبنى وذلك حسب من قام برعايته ^(١٠٢) . وعلى هذا نجده يحدثنا عن قصر القائد Los Adelantado أو القصر الذي يرجع إلى العصور الوسطى ، مشيرا إلى أنه يقوم حول صحن به بوائك في الجوانب الصغيرة ، وقد استخدم أكتافا مشيدة من الأجر ومشطوفة (حلت محلها بعد ذلك أعمدة واردة من جنوة) ، وفوقها هنا عقد مركزي بالإضافة إلى عقدين صغيرين جانبيين . وهذا مخطط موحدى واضح المعالم . ويفترض أن الحجرات الرئيسية تقع خلف الدهليزين ، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء طبقا للموروث الإسلامي . ولا بد أن المجموعة كانت مكونة من طابق واحد ، ولم يتبق من الحجرات المحيطة بالصحن إلا المصلى ذو القبة المضلعة ، والوزرات المكسوة بالسيراميك ، والحوائط المزخرفة بالجص ، حيث نرى شريطا مطولا من النقوش الكتابية العربية .

ولقد أثرت هذه المجموعة في التطور اللاحق الذي عاشه القصر ، فعندما حاول الوريث السيد/ فادريك إنريكيث ، أول ماركيز لطريف Tarifa إضفاء الطابع الإيطالي على المجموعة من خلال الأعمدة الرخامية التي حلت محل الأكتاف المشيدة من الأجر ، واستحدثت دهاليز في الجوانب الأخرى للصحن نجده (أي الصحن) يأخذ شكله الطبيعي .

كما تم القيام ببناء طابق علوى ، الأمر الذي تطلب استحداث سلم كبير يرجع إلى عام ١٥٢٨م ، وقام بالعمل البناء / ديجو رودريجيث ، أما كريستوبل سانشيث فقد قام بنجارة القبة الخشبية ، وتولى التذهيب أنطوان بيريث . ويلاحظ أن نموذج القبة

منبتق من القبة الكائنة فى صالون السفراء بالقصور الملكية بإشبيلية . وهى قبة مكسوة بالتشبيكات ، وتحتها إفريز نجد فيه شعار الأسرة ، وتحمل القبة بعض الأشكال المتوحشة ، ومناطق انتقال هى المقرصات ، وزخرفة الجروتسك . ونضيف إلى هذه المجموعة بعض الحوائط المزدانة بالزخارف الجصية الملونة والوزرات المكسوة بالزليج، حيث قام بتنفيذها فخاريان من مركز تريانا Triana ، وهما : ديجو ، وخوان بوليدو J.Pulido .

وفى الوقت نفسه اكتسبت صالات القصر الجديد بهاءا جديدا وضخامة أى كل من صالة الزليج و " الصالة الذهبية" فى الطابق الأرضى ، وصالة Vldrieras فى الطابق العلوى . وفيها كلها نجد أسقفا رائعة من هياكل خشبية ، وزخارف جصية، ووزرات ، من السيراميك تتشابه معها موضوعات لونية ذات طابع تاريخى ، ورمزى وأسطورى . ويلاحظ أن الأعمال التى استمرت بعد وفاة السيد/ فادريك إنريكيث (١٥٢٩م) على يد أول نوق لألكالا Alcalá ، أخذت تتعمق فى المفاهيم الكلاسيكية. وأضاف إلى تلك الأعمال مجموعة هامة من القطع الثرية .

أما فيما يتعلق بقصر " لاس دوبيناس Las Dueñas -والذى كان مقرا لال بينيدا Pineda فقد اشترته أسرة إنريكيث ريبيرا عام ١٤٨٢م ، وبدأت منذ ذلك الحين أعمال تجديد استمرت على طول القرن السادس عشر . ولم يتبق فى هذا المبنى إلا القليل من العناصر المدججة ، ذلك أن الزخارف الجصية هنا تميل إلى الطابع القوطى وطابع عصر النهضة ، أما الوزرات المكسوة بالسيراميك فقد زالت . ومع هذا لازلنا نعرف الأرضية الأصلية من خلال رسم ومعلومات وصلت إلينا عن طريق خوسيه خيستوسو Jose Ges- toso وديمتريو دى لوس ريوس ،حيث كانت هناك أرضية مكونة من تشبيكة من سيراميك من أفضل الموروثات الإسلامية . ويلاحظ أن نموذج العناصر اللونية يتناقض مع البلاط الرخامى الوارد من إيطاليا ،والذى أخذ يسيطر على القصور فى المدينة اعتبارا من عام ١٥٣٠م. كما تجدر الإشارة هنا إلى بعض الأسقف المقيية الخشبية ذات الكتل الخشبية Limas ، والمكشوفة apeñazado ، وتشبيكات من ثمانية، ومقرصات فى المصد ، كما تضم أيضا لوحة بها ألوان Candelleri .

وكانت الحدائق التى يطلق عليها " البحيرة " مجرد منبة ترجع إلى عصر الموحدين، ثم تنقلت بعد غزو إشبيلية من مالك إلى آخر ، واستخدمت لأغراض عدة حتى عام ١٤٩٣م ، حيث اشترتها السيدة / كاتالينا دى ريبيرا . وأجرت الأسرة تعديلات على المجموعة ، ورغم ذلك فإن وصف المجموعة لتقييمها أسلوبيا ليس واضحا . وبين الحفاظ على الهياكل البنيوية الموروثة عن الموحدين ، والمفاهيم الخاصة بعصر النهضة هناك توجهات فنية تلبى كل المشارب ، لكن الشيء الهام فى نظرنا ليس فى تحليل عمارة مجهولة لنا ، بل فى فكرة المفهوم الحياتى فى مبنى تسيطر عليه البركة المركزية، حيث نجد أن العقود المنفوخة - كحد أدنى - تربط القصر بذلك النموذج من القصور الكائنة وسط الحدائق والمعروفة عن العالم الإسلامى .

هناك مجموعة من المباني الإشبيلية الأخرى التى تحتفظ ببعض الجزئات الموروثة عن الفن المدجن، ففي منزل آل بنيلوس نلاحظ وجود بعض قطع الزليج ذات البريق المعدنى ، وبعض التشبيكات ، وأسقف مسطحة أو ذات كتل معمرية ، ودهليز للحديقة به طنف^(١٠٤) . كما نعثر على أعمال نجارة الخشب الأبيض فى بعض الأسقف الخاصة بالمنازل الواقعة فى شارع / Argote رقم ١٧ وشارع Levies رقم ٢٧ ورقم ١٤ ، وهى منازل ملك لفيدريكو روبيو ، وكذلك قصر آل Levies^(١٠٥) . وفى نهاية المطاف نشير إلى واجهة منزل كالديرون دى لباركا رقم ١٢ ، حيث لها طابقان ومشيدة بالحجر ذى الملامح القوطية فى الطابق الأرضى وبالأجر ، مع وجود شريط من الزليج والعقود المفصصة ضمن طنف فى الطابق العلوى^(١٠٦) .

٥ - ٩ : مملكة غرناطة :

أدى تأخر الاستيلاء على مملكة غرناطة وضعها إلى تاجه القشتالى إلى حدوث تطور فى الفن المدجن شمل القرن السادس عشر ، حيث تطلته مراحل مختلفة على المستوى التاريخى والاجتماعى ، مع الاستمرارية الواضحة فى الخط الفنى .

وتؤكد وثيقة الامتسلام وتسليم غرناطة على أنها وثيقة قانونية لحماية حقوق المسلمين ، الذين ظلوا في المدينة وطبقت عليهم لائحة المدجنين ، التي كانت مطبقة في الرقعة العمرانية الأخرى خلال العصر الوسيط المتأخر . لكن هذا الموقف تعرض للثوق أمام عناد السكان الجدد ، الذين أصبحوا يتمتعون بصفة القرابة ، ويشعرون بأنهم مجنونون في تطلعاتهم الاقتصادية والاعتراف بهم اجتماعيا . وقد أدت المضايقات الدائمة وعدم التزام السادة الجدد باتفاقية الاستسلام إلى حدوث التمرد الذي وقع في حي البيأزين عام ١٤٩٩م [في ١٨ ديسمبر] ، وانتهى بإلغاء الاتفاقيات الأولى الموقعة مع آخر ملوك بني الأحمر . ثم تلا ذلك عملية التنصير الإجباري خلال الفترة بين ١٥٠١م و ١٥٠٢م ، وهنا تنتهي فترة التعايش وتبدأ فترة المواجهة بين قدامى المسيحيين والموريسكيين (أي المسيحيين الجدد) ، وبذلك فرض على هؤلاء كل ما أرادته الكنيسة . ولقد انتهى هذا الفصل بفشل ذريع فيما يتعلق بالانتماء : فقد بدأت حرب البُشُرات Alpujarras خلال الفترة من ١٥٦٨ حتى ١٥٧١م ، وأعيد توزيع الموريسكيين خارج مملكة غرناطة ، ثم تلا ذلك عمليات طرد كافة الموريسكيين خلال الفترة من ١٦٠٩ حتى ١٦١٤م من كل الممالك الإسبانية .

ومع هذا فقد ساعدت المرحلة الأولى (١٤٩٢م - ١٥٠٠م) على إحداث تعايش مثالي له أهمية تاريخية كبرى^(١٠٧) . وإذا ما كانت غرناطة في بادئ الأمر في يد ثلاث من الشخصيات التي تم تعيينها من قبل الملوك الكاثوليك لهذا الغرض (الكونت تنديا Tendilla ، وأسقف طلبيرة Talavera ، وسكرتير الملوك الكاثوليك إيرناندو دي ثافرا H.de Zafra) ، فإن من الحقائق أيضا أن أول مشروع قامت به المجالس البلدية Orde nazas M. ضم واحداً وعشرين من الأعضاء المدجنين الذين يتولون إدارة شئون نويهم ، وهذا رقم له دلالة الكبيرة لكنه ابتداءً من نفى أبي عبد الله والتمرد الأول عام ١٤٩٤م انضم إلى المجموعة أعضاء مسيحيون ، وبذلك أخذت كفة الميزان ترجح بلا عودة ابتداءً من عام ١٤٩٧م ، حيث ترك الأعضاء المدجنون أمر الاجتماعات الخاصة بالمجلس الكنسي Cabildo^(١٠٨) . وقد أحدث ذلك تأثيراً متأخراً على المجالس البلدية في المدينة ، وخاصة فيما يتعلق بمناصب معلمي البناء والنجارة ذلك أن نصف أعضاء الطوائف المذكورة أصبحوا من المسيحيين الجدد .

وبعد التمرد الذي وقع في حى البيازين عام ١٤٩٩م تم إلغاء مجلس البلدية القائم، وحل محله مجلس آخر مكون من ٢٤ عضوا اعتبارا من عام ١٥٠٠م ، منهم تسعة من أصول إسلامية . كما أن تمثيلهم ليس قويا ، وعند وفاة العضو يحل محله مسيحي قديم ولم يتبق في المجلس عام ١٥٢٢م إلا عضوان^(١٠٩).

وهناك مناطق عمرانية أخرى هامة (مثل باثا Baza ، والمرية ، ووادي أش Guadix) تم الاستيلاء عليها باستسلامها اعتبارا من عام ١٤٨٩م. وبالنسبة لمدينة جوادكس فقد احتل المسيحيون القصبه - نظرا لقربها من غرناطة - وأعادوا إقامة الشعائر المسيحية في تلك المساجد، التي يفترض أنها أقيمت على أنقاض الكنائس المستعربة . أما باقى المدينة فقد ظل على حاله بأغلبيته الإسلامية ، ومعها اليهود الذين يقيمون في حارتهم الخاصة بهم . إلا أن اكتشاف محاولة تمرد عام ١٤٩٠م جعل الملك الكاثوليكي يلغى وثيقة الاستسلام ثم أعقب ذلك بطرد المسلمين من مركز المدينة ، حيث توجهوا إلى القرى المحيطة بالمنطقة أو حول كنيسة سانتا أنا S. Ana ، وهي منطقة خارج الرقعة العمرانية تحولت إلى حى للموريسكيين . ولم يكن أمام اليهود مناص آخر إلا ذلك . أما النبلاء فقد رحلوا إلى غرناطة التي لم تكن قد استسلمت بعد . بينما نجد أن الطبقات الأقل قوة اقتصادية كان عليها أن تقبل الشروط المفروضة . وتجدد دم السكان من خلال وصول مسيحيين ، قدموا من مناطق أخرى وتقاسموا الأملاك العقارية في المدينة الإسلامية^(١١٠) .

أما في المرية فإن عملية الاستيطان ترتبط بانتقال المناطق الأساسية في المدينة، فمن الواضح أن القصبه تحولت إلى مقر عسكري ، كما استخدمت كملجأ ومكان لمراقبة القراصنة من البربر . أما مركز المدينة الإسلامية فقد تأثر بعنف الزلزال الذي وقع عام ١٥٢٢م ، وبذلك أخذ السكان ينزحون عنها متجهين إلى المناطق التجارية الجديدة . أضف إلى ذلك أن هذا المكان أصبح شبه خال من السكان قبل معركة البُشُرات ، وبالتالي لا يمكن لنا الحديث عنه على أنه حى قاصر على الموريسكيين ، كما أن المركز العمرانى الجديد المحيط بالكاتدرائية كان يقطنه عام ١٥٦١م حوالى ٢٧٠ نسمة منهم ٢٦٠ موريسيكيا و١١٠ مسيحيا قديما، وفي نهاية المطاف نجد أن حى سان بدرو S. Pedro تقطنه أغلبية من المسيحيين القدامى^(١١١) .

وهنا يجب القول بأنه لم تعد أحياء للمسلمين في شرق شبه الجزيرة (Levante) ذات سمات عمرانية مميزة^(١١٢)؛ ذلك أن المدن إسلامية في جوهرها، وبالتالي فالمكان الذي يقيم فيه السكان ويتركزون فيه هو الذي يهيئ منح هذه الصفة ليس إلا . فقد كان حيّ البيازين وجزء من المدينة الذي يقع أسفل الهضبة (المحيط بالمركز التجارى) ، والمسجد الجامع هي آخر المعاقل للمسلمين ثم الموريسكيين بعد ذلك . ومن هنا يمكن أن نشير إلى قرار ملكي يرجع إلى عام ١٤٩٥م يحدد " أن يتم دفع ثمن معقول لأربعمائة منزلاً بدون سكان ، وأن تقدم تلك المنازل بهذا السعر للعمال الزراعيين المورو الذين يقطنون المدينة كما يجب تقويم منازلهم في المدينة بسعر مناسب، ويتولى سداد السعر أغنياء المسيحيين في هذه المدينة .." ومن التجار والصناع يجب اختيار خمسمائة من أفضل العناصر بما فيهم التجارين والبنائين ، حتى ولو كانوا من المدجنين ، وأن يكون لهم حي منفصل ابتداءً من بوابة الرملة -vivar rambla حتى بوابة bivamazda المؤدية إلى جزء من الدرب ، وأن تؤدي من ناحية أخرى إلى الخطابين hatabin ، وإلى شارع البيرة ، وإلى السقاطين [باب الملابس المستعملة] çcatin ، وإلى الشارع الذي يقطن فيه المراجع ، والسيد ألونسو بينجاس، ويدرو أي ثافرا ، وبذلك يتبقى للمسيحيين ميدان باب الرملة vivarrambla ، وكافة الشوارع العامة في منطقة السقاطين çcatin ، والخطابين hatabin ، وشارع البيرة، والشارع الذي يقطن فيه المراجع وباقي المذكورين . وأن يتم الإبقاء على الجامع الكبير في يد المورو ، وأن يكون لهذا الحي الخاص بالمورو بوابات حراسة، وأن يمتنحوا بوابة تؤدي إلى القيسارية، وبوابة أخرى تؤدي إلى الفندق الجديد [فندق الفحم] alhandiga çalda^(١١٣) .

ويصفة عامة فإن كلا من غرناطة وباقي المدن الهامة في المملكة الناصرية ، التي تم غزوها سوف تخضع خلال القرن السادس عشر لنمو عمراني ناجم عن تراكب هيئات على البنية الإسلامية ، أي أننا أمام عمران حقيقي قام به الغزاة . وهنا يتم الحفاظ على الشكل العام الذي فرضه البناؤون العرب الذي يتسم بالتخطيط المعقد، والترابط العضوي والشوارع الضيقة مع وجود الكثير منها في شكل حارات ، والحوائط العالية مع القليل من النوافذ والفتحات مع الميل إلى عدم توافق الفتحات الخارجية مع الفتحات الخاصة بالجيران ، وكذلك الشوارع التي تقطعها النتوءات

والمشربيات . ورغم وجود تشريعات خاصة لإزالة تعديّات مثل هذه ، فقد تم الحفاظ بشكل جوهري على بنية المدينة الإسلامية وأرباضها ، وبذلك تشكل البيوت المدجّنة مخططا عمرانيا يستأثر انتباه الغرباء ، ولم يخرج من ذلك الإطار إلا القصور المسيحية التي وضعت أولى ملامح الاختلاف مع البنية السابقة^(١١٤).

ولقد كان تكوين الهيئات المكلفة بالحفاظ على النظام ، وتطبيق التعليمات أولى الخطوات الهامة في إحداث التعديلات الأولية ، ولقد تأثر بذلك المكان المحيط بالمسجد الجامع ذلك أنه تم هدم جزء منه لإقامة " المصلى المللى " والكاتدرائية ، ومع هذا تم الإبقاء على المدرسة التي منحها الملوك الكاثوليك لتكون منازل لرئاسة المجمع Cabildo ، وكذا على القيسارية لما تدرّه هذه الأخيرة من مردود اقتصادي للتاج ، كما تم استحداث مساحات لإنشاء ميادين : ميدان باب الرملة Bibarrambra ، وميدان الخطابين الجديد Nueva del Hatabín ، أو ميدان الأمير Campo del principe . ويكتمل المخطط من خلال التنظيم الكنسي لعام ١٥٠١م ، وذلك بتقسيم الرقعة العمرانية إلى ٢٢ منطقة ، تقوم أساسا على المساجد التي كانت موجودة .

وأفضل منطقة تم الحفاظ عليها هي حي البيازين حتى وقتنا هذا ، من حيث المخطط ، والوظيفة ، والسبب هو أن انتقال الأنشطة الحرفية إلى الجزء السفلي من المدينة جعل الحي المذكور هامشيا ، وأصبح بمثابة حي المسلمين خلال القرن السادس عشر . كما أن جنوره وتطوره خلال العصر الإسلامي هيأت له أن يكون حيا إسلاميا ، أفاد كثيراً من عدم استواء الأرض .^(١١٥)

وتدخل الكنائس الصغيرة ضمن مخطط يهدف أن تكون غرناطة - في هذا المقام - على شكل المدن المسيحية التي ترجع إلى العصر الوسيط المتأخر . ولقد تركزت فيها عمليات التنصير من خلال العناية بالتفاصيل الدينية ، التي تضيف طابعها على الحياة اليومية (الميلاد ، والزواج ، والوفاة) ، وهي أمور حددها الإسلام والمسيحية بطريقة متكاملة ، وكان الغرض إزاحة الإسلام واستئصاله . كما أن الكنائس قامت بدور تعليم أصول الديانة للأطفال ، وبالغين ، والمراقبة الدقيقة لحضور مثل هذه الدروس .

إلا أن بناء الأديرة كان له تأثير أقل من المنظور الاجتماعي، ولو أن الأمر يختلف من المنظور العمراني، أي أننا نتحدث هنا عن أغلب الجماعات الدينية عندما قامت ببناء الأديرة لجأت إلى تلك المغلقة *Clausura*، وهنا يتم اللجوء إلى نمط حياة دينية يعنى من الناحية العمرانية، أما الهدم أدى - فى أغلب الأحوال - تهيئة المباني التي كانت قائمة قبل غزو المدينة وبذلك أحدثت تغيراً على الوحدات التي كانت السمة المعمارية السائدة.

وهذه الوحدات يمكن مشاهدتها في المباني السكنية الوريثة للعصر الإسلامي، وقد طرأ عليها تعديل تدريجي مع تواجد السكان الجدد وخاصة في الأطراف، وينشأ من تلك الوحدات قصور من خلال ضم فراغات موجودة سلفاً. كما أن المورو الذين ظلوا يقيمون في مبانٍ ترجع إلى العصر الناصري، قد أدخلوا هم بدورهم تعديلات عليها طبقاً لاحتياجاتهم الجديدة. ورغم التعديلات الطفيفة فإن المقصد هو الانسجام مع النماذج المسيحية، وكان هذا إما بطريق الإيجار أو قبول بعض القضايا التي يمكن أن يكون لها تأثير إيجابي عليهم. وهنا نلاحظ التأثير المسيحي في الأشكال الزخرفية، والتخلي عن الزخارف الجصية، والنقوش الكتابية العربية، وظهور الأعمدة في دهاليز الصحن، وظهور الرافدة الخشبية *zapatas*، والألوان في السقف بشكل قريب من التصاميم القوطية وتلك الخاصة بعصر النهضة^(١١٦).

ومن البديهي أن ظروف الاحتلال خلال العصور الوسطى طرأ عليها تغيير جوهري، ابتداءً من عمليات التنصير الإجبارية. وما نحن الآن نشهد أن كلا من الكنيسة والدولة تقفان جنباً إلى جنب بشأن أمور دينية وأيديولوجية بدأت منذ فترة سابقة، وأصبحت لها شرعيتها القانونية بناءً على التغيرات التي حدثت. إذ تقوم الحكومة المطلقة للملوك الكاثوليك وبعدم الأسرة النمساوية على الوحدة السياسية والدينية على أراضيها، وهي أهداف تحولت تطبيق اللوائح الخاصة بالمدجنين، والتي صيغت قبل ذلك. ولهذا فمنذ اليوم الأول للاستيلاء على غرناطة بدأ العمل ببرنامج سياسي يستهدف تنصير الموريسكيين، ثم أخذ يزداد قوة وكثافة اعتباراً من عام ١٥٠١م أي بدء عمليات التنصير الإجباري، وأخذت الأمور أبعاداً درامية مثلما هو

الحال في أمر محاكم التفتيش ، ولم يتم التقليل من حدة الموقف الدرامي إلا من خلال سداد ضرائب إضافية ، ولكن إلى حين وهذه الضرائب قد أسهمت في تقليل العبء عن كاهل خزائن الإمبراطور كارلوس الخامس التي كانت خاوية على عروشها .

أما من الناحية الفنية فقد تمت ترجمة هذا البرنامج في ضرورة السيطرة على الأراضي المشيد عليها مبانٍ وإحداث تغييرات مرئية فيها حتى يتغير طابعها الإسلامي وينتصر الطابع المسيحي .

وكانت أول خطوة تقوم بها الكنيسة والدولة معا في هذا المقام هي تهيئة المساجد الكثيرة ، وتحويلها لتكون مكانا لإقامة الشعائر المسيحية في كل مكان من أرجاء المملكة الناصرية^(١١٧) . ثم أصبحت هذه الخطوة غير كافية نظرا لما دخل من تعديلات طفيفة على المساجد ، فلم يتم تغيير شيء إلا الزخرفة وإدخال تعديلات على الفراغات . ويستثنى من هذا المساجد الكبرى فقد كان التعامل معها مختلفا . إذن كان لابد من البدء في برنامج بناء ضخم اعتباراً من عام ١٥٠٥م ليشمل المملكة كلها ، وتمثل البرنامج في بناء العديد من الكنائس على أنقاض المساجد والمباني المجاورة ، ولقد استخدمت أرخص التكاليف توخيا للكثرة والسرعة .

وكانت التقنية المدججة هي أبرز تلك التقنيات التي تتوافق مع تلك الاحتياجات، سواء من حيث قلة التكلفة أو من حيث توفر الأيدي العاملة المجرية ، وبهذا فإن نماذج وأنماط الكنائس المدججة التي أقيمت خلال العصر الوسيط المتأخر في شرق شبه الجزيرة وفي إشبيلية أصبحت القائد في غرناطة في هذا الميدان .

وسوف تؤثر هذه الكنائس عمرانيا على المدن خلال القرن السادس عشر ، وتحول إلى وحدات تدخل ضمن الرقعة العمرانية ، وذلك باستخدامها لنفس مواد البناء المستخدمة في باقي المساكن ، لكنها - بمثابة وحدة عمرانية - سوف تكون شاهدا على حدوث تغيير أيديولوجي ، وظهور مفاهيم ثقافية جديدة . وهنا فإن الكنيسة لا ينظر إليها على أنها مجرد وحدة عمرانية أو فنية ، بل على أنها مركز أيديولوجي حقيقي يقع على عاتقه عبء عملية التنصير ، التي وضعت الملكية المطلقة أصولها .

وسوف نتحدث عن أنماط الكنائس الرئيسية التي شيدت في وسط الرقعة العمرانية ، وعن تلك الأخرى الكائنة في الأرياض ، إلا أننا يجب أن نشير إلى أن البعدين الأيديولوجي والمعماري كانا غاية في الوضوح من خلال الرسالة التي بعث بها نائب مطران المرية في ١٢/٧/١٥١٢م إلى السيد/ بدرو فاخاريو- ماكيز آل بيليث Vélez - حول الكيفية التي يجب اتباعها في بناء الكنائس على أرضه . إذ يجب أن تكون كنيسة بيليث بلانكو " مكونة من بلاطة واحدة عرضها ثلاثة وثلاثون قدما، أما العقد فهو مقاس قدمين . ويجب أن يكون سُمْكُ الجدران ثلاثة أقدام ، وأن تبني من الدبش ، وأن يكون ارتفاع الكنيسة ثلاثين قدما . أما السقف فيجب أن يكون هيكلا من خشب الصنوبر، وأن تكون الحمالات من كتل الصنوبر السمكية ، وأن تكون الكتلة العليا estribo من شجرة صنوبر كاملة ، أما الكتل الأخرى فيجب أن تكون مقاس ستة أقدام من شجر صنوبر - ويجب هدم البرج القديم وأن يقام إلى جوار عقد المدخل toral وبحيث يكون تحته مصلى ليكون به حوض التعميد . وأن يكون للكنيسة رفارف من الآجر والداخل بدون زخرفة ، وسوف تكون التكلفة الإجمالية للمبنى بعد الانتهاء منه ٢٥٠ ألف mrs^(١١٨) .

نرى هنا وصفا للنموذج الأكثر شيوعا للكنيسة المدججة ، والذي نعثر عليه في كافة أرجاء الإقليم الخاص بالمملكة الناصرية القديمة ، أي أن النموذج عبارة عن بلاطة واحدة لها مذبح مميز من خلال عقد مدخل Toral ، والسقف عبارة عن هيكل خشبي وفي أسفل البرج مصلى به حوض التعميد ، وعدم وجود أية زخارف في الداخل مقتصرًا على الجير . أضف إلى ما سبق حساب التكلفة .

كما يتلقى ماركيز آل / بيليث بديلا معماريا (من حيث الفراغ) على يد نائب المطران ، وذلك لإقامة كنيسة " كويباس دي المنصورة " يجب أن تكون عبارة عن ثلاث بلاطات ، وأن يكون عرض الوسطى عشرين قدما ، وأن تكون الجانبيتان من ثلاثة عشر قدما ونصف كل واحدة وأن يكون الطول ثمانين قدما . ويجب أن تكون الحوائط على النحو التالي : أن يكون الأساس موضوعا بطريقة "أدية" حتى مستوى الأرض ، وأن يكون هناك خليط بنسبة ٥٠٪ من الجير فوق الأساس، الذي أقيم فوقه جدار من

الدعائم والتراب المدقوق [الطابية] tapial . أما الأركان فيجب أن يكون ارتفاع الركن الذي يوجد في مدخل الكنيسة ، والذي يبنى فوق الأجراس ثلاثين قدما ، وأن يكون له سقف ونوافذ، وأن يكون الفراغ الداخلى للبرج عبارة عن عشرة أقدام. وأن يكون إلى جوار المذبح مساحة عرضها عشرة أقدام وطولها خمسة عشر . وأن يكون الفصل بين البلاطات على أساس العقود والاكتاف المشيدة من الحجر ، وفوق ذلك أطراف دعائم لترتفع العقود إلى ٢٥ قدما . وفوقها يوضع هيكل خشبي من الصنوبر المستقيم والمهيأ جيدا للغرض ، وإلى جوار هذا الهيكل توضع أيضا أسقف معلقة في كل بلاطة جانبية من خشب الصنوبر أيضا ، بحيث يكون الشكل الخارجى العام لسقف الكنيسة جمالونيا على ميلين ، وأن تكون هناك رفارف من الحجر. وأن تكون بدون زخرفة من الداخل ، اللهم إلا الجير ، وأن يوضع فيها حوض التعميد ، وتبلغ التكلفة ٢٢٠ ألف مرابطاً mrs (١١٩) .

وهنا نجد النمط المعماري للكنيسة الإشبيلية المكون من ثلاث بلاطات وهيكل خشبي من ذى المسند والرباط في الوسط والمعلق في الجوانب ، والعقود ، والاكتاف المشيدة من الحجر ، والبرج الذي يتضمن مكانا لوضع حوض التعميد في الطابق السفلى ، والجير سواء في الداخل أو الخارج . وإلى هذا النموذج يمكن إضافة بعض التفاصيل الأخرى مثل وجود سقف واحد . الأمر الذي لا يسمح بالإضاءة عن طريق الفتحات في البلاطة الوسطى ، بل من خلال الفتحات والنوافذ في الجدران الجانبية . ويمكن استنباط أنماط معمارية من خلال استخدام الدبش في وضع الأساس ، والطوب المصنوع من التراب المدقوق [الطابية] ، ومداميك الحجر في الجدران .

كما تؤكد الوثيقة السابقة أن الكنائس المدججة ليست تصاميم شعبية ، بل كانت محصلة نماذج ثقافية يعمل على تحديد ملامحها الزعماء الأيديولوجيون وهم في هذه الحالة ممثلون في شخص أسقفية المرية ، وفي شخص الأرستقراطية المقيمة في هذه المنطقة . ويمكن أن نزيد على هذا بالقول بأن هذه الطروحات (بغض النظر عن تطبيقها، أو احتفائها في كثير من الحالات) هي وثائق صدرت عن شخصيات كبيرة ، ومن هنا ورود توصيف كامل بها ، حتى نتمكن من فهم العمارة المدججة في الإقليم

وتصنيفها . وتتلاقى مفاهيم البساطة فى توزيع الفراغات والعناصر الزخرفية مع ما كانت عليه العمارة الدينية الناصرية ، بغض النظر عن الثراء الزخرفى فى قصور الحمراء . وهذا ما يؤكد بقاء بعض المساجد واستمرارها زمنا أطول من المفترض حيث استغرق القرن السادس عشر ^(١٢٠) ، ثم تحولت إلى كنائس (كنيسة فيناينا ، وبيناكى) أو وجود مآذن أعيد إستخدامها كأبراج (أرشيث Archez ، ودايمالوس Daimalos) ، وكورومبيللا Corumbela ، وسالارس Salares ، وكذلك (كنيسة سان خوان دى لوس رييس ، وسان خوسية فى غرناطة) وكلها تصب فى هذا الاتجاه . ولا ننسى فى هذا المقام بعض العناصر الزخرفية مثل المعينات الموروثة عن الموحدين ، والمقبولة ضمن مفردات المعجم الفنى فى تلك الفترة ، وليس هذا بمستغرب إذا ما تذكرنا أن المنذنة الرئيسية فى شبه جزيرة أيبيريا (لآخرالدا) كانت برج الأجراس التابع لكاتدرائية إشبيلية . وعلينا أن نذكر أيضا عن بعض المساجد الجامعة مثل حالة مسجد مالقة وغرناطة استمرت على حالها لزمان طويل ، مع حدوث تعديلات طفيفة لتهيئتها لإقامة الشعائر المسيحية .

وربما كانت العناصر التى تمثل الفن المدجن فى غرناطة خير تمثيل هى استخدام الهياكل الخشبية فى السقف ابتداءً بما هو بسيط (وخاصة فى العمارة المدنية ذات السقف المستوى) ، وانتهاءً بالهياكل المكونة من كتل معمرية ذات السواتر المختلفة والتشبيكات التى تتسم بتعقيد تكويناتها ، والتى تمتد لتشمل المصدّ وقد تصل إلى الأطراف السفلية للسقف ^(١٢١) . وأحيانا ما نجد التشبيكة وقد كستها بعض العناصر اللونية التصويرية مثل الجروتسك والكاندليرى ، وهذا ما نراه فى العديد من الكنائس الكائنة فى Genete وأبرشيات جوادكس Guadix مثل كنائس جراينا Graena ، وخيريس دل ماركيز والحاكم Gobernador .

وكان التنظيم الكنسى لمملكة غرناطة ينقسم وظيفيا بين أسقفية غرناطة ومقار الأسقفية فى مالقة ، والمرية ، ووادى أش . ورغم ذلك فهناك بعض المناطق التابعة لأسقفية إشبيلية فى مالقة ، ولأسقفية قرطاجنة فى الجزء الشمالى الشرقى للمرية ، ولأسقفية طليطلة حيث كانت مقاطعة أشكر Huéscar (غرناطة) تابعة لها . وفيما يتعلق بالفراغات فإن كنائس محافظة غرناطة حظيت بدراسة منهجية ، قام بها بعض

الباحثين^(١٢٢). ولقد قام مانويل جومث مورينو^(١٢٣) باختصار النماذج إلى أربعة، يمكننا تصميمها على كافة المنطقة الجغرافية محل الدراسة ، وهذه النماذج هي :-

١- البلاطة المستطيلة ذات العقود الحاجبة أو العقود الناتئة Perplano المدبية يوما ، والتي تحمل هياكل خشبية ذات ميل مزروح . ويمكن أن يتضمن هذا النموذج مصليات جانبية تقع بين الدعامات Contrafuertes التي تحمل العقود (أو) مذبحاً كبيراً مميزاً عليه سقف مئمن . ويبدو أن هذا النموذج قد بدأ في كنيسة أنكارناثيون Encarnación de Loja (كانت تشيد عام ١٥١٠م) أما الحوائط فهي من الحجارة . كما يمكن أن نرى نماذج أكثر اقتصادية في مواد البناء في بعض مناطق محافظة غرناطة مثل : موتريل Motril ، وأوخيار Ogíjar ، أو بولياناس Pullanas . وفي العاصمة نجد أن أهمها هي كنيسة سان خوسيه ذات المصلى الكبير المنفصل ، والمستخدم كمصلى جنازى ، فقد أقامته السيدة ليونور مانريكي لزوجها السيد/ بدرو كاريو سوتو مايور (قاضى أو مأمور المدينة Corregidor) . وهناك كنيسة سان ميغل باخو ، وخاصة في مراحلها الأولية ، ولكن طراً عليها تعديل في مرحلة لاحقة ، حيث أصبح السقف هيكلاً خشبياً ذا المسند والرباط .

أما في المرية فهناك مثالان هما : كنيسة سانتياجو التي أقامها النبيل بيليس بلانكو ، والتي شيدت خلال الفترة من ١٥١٥م حتى ١٥٥٩م ، وشارك في أعمال النجارة بها الموريسكى zunzunegui ، وكنيسة سانتياجو في العاصمة ، والتي أقيمت خلال الفترة من ١٥٥٢م حتى ١٥٥٩م ، وتولى المهندس المعماري خوان دى أوربا الأعمال فيها . الأمر الذى يعلل وجود بعض ملامح عصر النهضة بها . مثل أنصاف الأعمدة الكورنثية التي تقوم عليها العقود الحاجبة .^(١٢٤)

٢ - النموذج المكون من ثلاث بلاطات تفصلها عن بعضها أكتاف ، وكذلك صدر بارز من الخارج . أما السقف فهو : هيكلي من الكتلة الخشبية في البلاطة الوسطى ومعلق في الجوانب ، وفي المذبح الرئيسى . القبو الخشبي المئمن أو المشيد من الحجر في بعض الأحيان (جوادا أورثونا Guadahortuna وكولو ميرا Calomera) . ومن المحتمل أن تكون كنيسة سان خوان دى لوس ريس بغرناطة هي نقطة البداية لهذا

النموذج الذي اقتصر وجوده على الرقع العمرانية الكبرى . ومن بينها يمكنني أن أبرز كنيسة سانتا أنا ، وسانتياجو في وادي أش (لقد تدخل ديجسودي سيلوي D. de Silos في بناء هذه الأخيرة) ، وكنيسة خيريث دل ماركيز (عاصمة ثينيتي Ce- nete) ، وكنيسة بيتنار (وسط وادي ليكرين Lecrín) .

كما يحتل هذا النمط من الكنائس المناطق الهامة في محافظة المرية ، مثل المراكز والمناطق الزراعية الهامة ، وهنا نذكر بعض الكنائس مثل : كنيسة نيخار Nijar وتابيرناس ، وسيزون ، بروتشينا وأكبرها جميعا إنكارناثيون Encarnación de Fiñana.

ويكثر هذا النوع أيضا في محافظة مالقة Mólaga بما في ذلك القرى الصغيرة ويرجع السبب في ذلك - في رأي ماريا دولورس أجيلار - إلى كثرة المستوطنين الذين قدموا من مملكة إشبيلية ، حيث كان النمط أكثر انتشارا ^(١٢٥) . كما أن الكثير من هذه الكنائس بها المذبح وعليه قبة ذات أضلاع ، واقتصر استخدام الهيكل ذي المسند والرباط على البلاطة المركزية ، والسقف المعلق على البلاطتين الجانبيتين (El Burgo و Alma (char . كما أن تميم الأسقف الخشبية على كافة الفراغات نجده في كنائس كل من أرداليس Ardales ، وكوتار Cûtar ، وكارتاما Cártama و Benamargosa ، والبورخي Borge ، وقمارش وسانتا ماريا دي بيليث - مالقة ^(١٢٦) .

وتعتبر كنيسة دير سانتو دومنجو في بلدة راوندا Ronda مثالا من الأمثلة، حيث تتكون من ثلاث بلاطات وأسقف قوطية ما عدا الهيكل الخشبي الرائع فوق البلاطة المركزية ذي التشبيكة الملونة في المصدر . وهذا التوزيع العام الخاص بالفراغات المتعلقة بالمباني التي تحدثنا عنها سلفا (والذي تم التوصل فيه إلى حلول جمالية متنوعة) يساعدنا على إدراك التبادل والوحدة الثقافية الفنية خلال هذه الفترة من تاريخ الفن ^(١٢٧) .

ويلاحظ أن الكنائس المكونة من ثلاث بلاطات تأخذ في بعض الأحيان طابعا ضخما ، وخاصة عندما تقترب من النمط الذي نعرفه بالنمط ذي الأعمدة ، إذ إنه ، رغم المسحة الخاصة بعصر النهضة يتم اللجوء إلى الأسقف الخشبية ، ومن أبرز تلك النماذج كنيسة سانتا ماريا دي أنتكيرا . Antequera وتحدد ماريا دولورس أجيلار

ذلك النمط من الكنائس على النحو التالي : * هي أعمال تتسم بالفخامة قام بتصميمها معماريون جيدون كانت لديهم القدرة على وضع سقف حجري لها لكنهم فضلوا الخشب لجوًا إلى التراث الجمالي الذي يضرب بجذوره إلى أنماط الإنتاج والصيانة التي اعتادت استخدام هذه المواد بدلا من الكتل الحجرية التي كانت تُستورد لهذه المنطقة * (١٢٨) . ونظراً لأهمية هذا المبنى فقد تحول إلى نموذج يحتذى بالنسبة لأبنية أخرى أكثر صغرا في المنطقة المحيطة ، مثل كنيسة سان خوان التي تقع في نفس المدينة ، أو كنيسة ألورا Alora وكوين Coín (١٢٩) .

٢ - أما النمط الثالث فهو المكون من بلاطة مستطيلة ، وله سقف من كتل خشبية Limas سواء كان له مصليات جانبية أو بدونها ، ويمكن أن يكون به مذبح كبير. مع وجود عقد مدخل toral . وهذا هو النمط الأكثر شيوعا والأكثر تنوعا مع مرور الزمن . كما أن تحديده في شكل صندوقى بسيط جعله يحتل مكانة الأنماط السابقة ، طوال القرن السادس عشر ، حيث انتشر في المناطق الريفية ، وأصبح حتى وقتنا الحاضر السمة الغالبة في عدد هام من الكنائس التي بقيت لنا من تلك الفترة . وعندما نتفقد عقد المدخل Toral الفاصل ، ونجد المذبح الكبير هو مجرد أحد الواجهات الداخلية فإن الهيكل الخشبي عادة ما يحظى بالزخرفة ، وخاصة في هذه المنطقة (ساليرس وأويتور بيجا في غرناطة) . وأحيانا ما نجد عقد المدخل Toral مجرد عقد زخرفي يقوم بدور تقسيم الفراغ ، وأن الهيكل الخشبي هيكل واحد يغطي البلاطة والمقصورة الزائفة (من أمثلة ذلك Viznar في غرناطة وبابولس في المرية) . وهنا نجد أن قائمة العماثر المستقلة الهياكل الخشبية ، وذات الفواصل بين البلاطة والمذبح طويلة ، ويمكن أن نضيف إليها تلك التي لها هياكل على المذبح تتسم بثرانها التقني والزخرفي (سان بارتولوميه ، وسانتا أنا ، وسان إلفونسو في غرناطة العاصمة) . ولما كان هذا النمط شائعا أيضا في الكنائس الملحقة بالأديرة (سانتو دومينجو وسان فرثيسكو في جوادكس ، وسانتو دومينجو في أويسكر ، وبوريسما كونثبثيون في المرية ، وإنكارناثيون في انتكيرا) .

والنموذج الأول في المرية لهذا النمط ذي الصندوق ، هو كنيسة سان خو الأنجلي S. J. Evangelista الواقعة في داخل القصبة ، ثم يليه كل من مبنى كنيسة سان بدرو العجوز S. P. el Viajo في العاصمة ، وكذلك كنائس أخرى موزعة في أنحاء المحافظة

مثل كنائس راجول Rágoi ، وإنكس Enix ، والبقر Bacares ، وبالفقي Velefique ،
وبنى زعلون Benizalofi ، وزرخينا Zurgena . ثم نصل إلى نماذج أكثر تعقيدا لها
مذبح كبير مميز مثل كنائس : إنستنتيون Instinciofi ، أبلا Abia ، وتيخولا أو ماريا .
أما بالنسبة لمالقة Malaga فليس ذلك النمط هو السائد لكن لدينا بعض المباني الهامة
مثل كنيسة المارخين Almargen .

٤ - أما النمط الرابع : فيتكون من مخطط على شكل صليب ، له بلاطة بها
مصلبات عميقة على الجوانب ، ومنطقة تقاطع Crucero واضحة الملامح ، وكذلك مذبح
كبير محدد . أما الهياكل الخشبية فهي تغطي سقف كل مساحة حسب موضعها ابتداءً
من الهياكل ذات الكتل الخشبية Limas بالنسبة للبلاطة الوسطى ، وانتهاءً بالثمانات
في منطقة الصدر ، والقباب في منطقة التقاطع . وهذا الصنف هو الأقل انتشارا ،
وأحيانا ما نراه في كنائس تعرضت لتعديلات كبيرة كانت نقطة البداية فيها البلاطة
الواحدة . ونذكر من بين الكنائس الباقية حتى الآن كنيسة دير لامرثيد Merced
غرناطة ، وكنيسة سان بدرو ، وسان بابلو التي شيدت خلال الفترة بين ١٥٥٩م ،
و ١٥٦٧م ، وهذا ما نستخلصه من مخطط أعده خوان دي مايدا J. de Maeda ،
وكذلك الحال في كنيسة ألبولوتي Albolote (١٣٠) .

وفيما يتعلق بالارتفاعات فإننا نجد البناء يتم بصناديق من الدبش تحيط بها
مداميك من الحجر ، وهي صناديق مختلفة السمك حسب المكان المخصص لها (١٣١) .
ولقد كان استخدام الكتل الحجرية قليلا نظر لارتفاع التكلفة ، ورغم ذلك فهناك
استثناءات ، مثل كنيسة الفقار Alfacer أو خوبيلاس Jubilas ، غير أن الأكثر شيوعا
هو استخدام الحجر في الأجزاء السفلى للمبنى وذلك لتأكيد متانة الارتفاع ، وكانت
الجدران تغطي بالجير ، وأحيانا ما يتم معالجتها بالجرافيت (كوجويوس دي بيجا
Cogollos de Vega) ، حيث يزيد من شدة التميز بين الحجر وصناديق الدبش (بيلار ،
وجون جار سيرا Gújar S.) ، وتعتبر كنيسة جاليرا Galera استثناء حيث يغطي
خارجها puntas de diamante ، ويوجد بالحوائط المذكورة بعض الفتحات ، وكذلك
الواجهات حيث البوابة ، وهذه الأخيرة عبارة عن عقود مدببة بسيطة من الحجر لها

طنف، وأحيانا ما نجدها ملونة باستخدامها الأجر المقلوب بشكل خاص *aplantillados*، وتشبيكات عبارة عن كسوة من الزليج في البنيقات ، مثلما هو الحال في كنيسة سانتياجو دي مالقا . إلا أن البساطة هي الطابع الأكثر شيوعا في مثل هذه الفتحات، حيث نرى بدائل قوطية لها مثلما هو الحال في دير سانتا إيزابيل لاريال (غرناطة) . وابتداءً من عام ١٥٢٠ م أخذت الأشكال المرتبطة بعصر النهضة تنتشر ، حيث تتولى زخرفة الخطوط المدججة من الخارج .

وتنتهى الجدران برفارف من الأجر المسنن لكن المباني الأكثر تعقيدا تذهب ويحل محلها كوابيل من الأجر . وغريب أن نعثر على كرانيش من الحجر، ورغم ذلك فهناك بعض الأمثلة (نيجو بلاس *Nigüelas* ، خويليس ، موندوخار) ، وأخيرا نجد السقف يتضمن خطوط تصريف المياه من خلال قرميد مختلف الأحجام ، وهنا يتم دعم الحواف المرتفعة بالتزجيج وتنويع الألوان بين الأبيض والأخضر .

أما بالنسبة للأبراج فيتم الاستغناء عن صناديق الدبش (ليس ذلك في كل الأحوال ، ويتم حل إشكالية الارتفاعات ببناء الجدار بالأجر ، أما بالنسبة للداخل فنجد الذكر سيرا على نمط المآذن الأندلسية، وتتسم الأبراج من الخارج ببساطة ، اللهم إلا بعض الفتحات الخاصة التي تقوم بدور إضاءة الداخل ، أو الكرانيش الرفيعة التي تفصل بين طوابق البرج المختلفة ، وهنا تتركز الزخارف المحدودة للبرج على الفتحات ذات البنيقات المكسوة بالسيراميك ، سواء كان من النوع المشطوف أى ذى الأصول الاشبيلية أو من خلال تبادل بين الأبيض ، والأزرق ، والأخضر ، وأحيانا ما نجد هنا أشكالا متعرجة (نهاية برج سانتا أنا فى غرناطة) ، وكذلك القمة الهرمية (برج سانتياجو دي وادى آش) ^(١٢٢) ويعتبر برج كنيسة سان برتولوميه فى غرناطة أحد الأمثلة المهمة . أنشئ فى نهاية القرن السادس عشر، ويقدم لنا درسا متكاملًا فى ميدان الإنجازات التى تمت باستخدام الأجر المقلوب بشكل خاص . *aplantillado* حيث نشهد تنويعها بالأشكال الخاصة بفن الباروك خلال القرن التالى (السابع عشر) ^(١٢٣) .

قد تعرضت هذه الكنائس المدججة لتعديلات ضخمة أدت فى بعض الأحيان إلى معارضة آثاره للتعرف على الوظائف التاريخية التى كانت للمبنى ، وفيما يتعلق

بالخيارات الخاصة بتكسية الكنائس نجد أن الاتجاه الغالب هو تغطية الهياكل الخشبية في السقف - خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر - بسقف زائف من الزليج المشطوف ، أو القبة نصف الأسطوانية *canón* ، أو التقاطع *Crucería* ، بحيث تصبح الهياكل نوعا من الفراغات التي تنسب للباروك (من أمثلة ذلك كنيسة سان ماثياس في غرناطة ، أو كنيسة سانتا أنا ، وحيث تم استعادة هذه الأخيرة) ، وكنائس سان خوان ، وسانتياجو في مالقة ، وكنيسة سان سباستيان دي أنتكيرا ، أو كنيسة دير بوريسما *purísima* في المرية (١٣٤) .

وقد أسفرت حرب البُشُرَات *Alpujarras* وطرد الموريسكيين من أراضي المملكة عن هجر الكثير من القرى أو الأحياء بأكملها (مثل حالة حيّ البيّازين في غرناطة) ، وتبع ذلك عملية إعادة توطين بطيئة ، وإعادة بناء بعد احتراق الكثير من الكنائس أثناء التمرد . ورغم أن التاريخ الجديد يقوم على وثائق تم الحصول عليها من الأرشفة ، فهناك اتجاه يقول بأنه لم تحدث الكثير من التلفيات كما يشاع (١٣٥) ، إذ تتعاقب تقارير التلفيات لكن الحل الذي رأيناه يوما هو إما رَأْب الصدع بنفس التوجه الفني أو إعادة البناء من جديد ، حيث يتم السير على النهج المدجن على أنه حل جمالي لمجتمع معين بغض النظر عن الاختلافات الأثنية ، ومن أمثلة ذلك ما حدث من تحديدات لكنيسة تولوكس *Tolox* ، وبنى مقرا *Benamocarra* ، وكنائس ذى الزيتون *C.de Aceituna* ، وبيناكى (مالقة) . ولا ننسى المخططات التي وضعها بدرو دياث دي بلاثيوس خلال القرن السابع عشر لادخال تعديل على كنيسة سيرانيا *Serrania* في رواندا ، وكنيسة أخاركيّا *Axarquía* (١٣٦) .

وفيما يتعلق بالأديرة فإن قراءة توجهاتها - في بعض الأحيان - هي الطريق الوحيد لفهم بعض المبادئ الأيديولوجية للملكية الحديثة ، ذلك أن الحفاظ عليها على مدى القرون ، وتضمينها أبعادا تاريخية في الداخل هو المحصلة النهائية للتعبير عن جهد تاجه والنبلاء في ترك بصماتهم وتأثيراتهم في هذه العناصر الرّمزية ذات التأثير الأخلاقي . إذن فالأديرة هي نص نقرأه بالضرورة للاطلاع على الدلالات التاريخية، والرّمزية ، والتقنية للجانب العمراني للغزاة القشتاليين ، ولثقافتهم المعمارية .

يبرز دير سانتا إيزابيل لاريال في غرناطة وهو مبنى تكلف كثيرا ، وقامت الملكة إيزابيل الكاثوليكية بتغطية النفقات . ويقع وسط حي البيازين مكان القصر الناصري المسمى " دار الحرة " . وإذا ما تم بناء أول برج مدجن خارج الكنيسة ، وكذلك الواجهة القوطية على يد إنريكي إيجاس فإن الوضع في الداخل يختلف حيث إنه عبارة عن شكل صنوبري له مذبح كبير مرتفع على مستوى الكورس العلوي . وهنا نجد ثلاثة هياكل للسقف كل واحد مستقل عن الآخر : هناك هيكل الكورس وهيكل البلاطة (كلاهما من الكتل المعمرية المكشوفة apeinazada وله تشبيكة من ثمانية وألواح ملونة) . وهناك هيكل مقصورة الكهنة حيث نجد أحد الأسقف المهمة التي من بين يدي النجارة القوطية وبها أشكال مفصصة وأشكال نجمية ذات خطوط منحنية ومثلثات كروية مدببة وإفريز مزخرف بالجروتسك القديم المشغول من الخشب وبذلك نتذكر القباب الإنجليزية والمُدَلِّيَّات pinjantes^(١٣٧) .

وتحتفظ مدينة . اطة بجزء كبير من هذه العمارة المستخفية في أديرة مثل دير لا مرثيد La Merced ودير سانتا كاتالينا دي ثافرا وسانتا بولا ودير الكرمليات Calza-das ودير سانتا كاتالينا دي سينا S.C. de Siena أو Comendadores de santiago^(١٣٨) ، أما بالنسبة للمقا فإن الميراث أضعف بكثير ومع هذا لا ننسى الإشارة إلى دير سانتو دومنغو في أرشيدونة ، ودير سانتا كلارا في بيليث - ملقا ودير التثديث Trinidad في العاصمة^(١٣٩) . ولم يترك لنا التدمير الذي وضع في المرية إلا الإشارة إلى دير واحد هو بوريسماكو تثبثيون P. Cencepclo^(١٤٠) .

وإذا ما نظرنا إلى العمارة المدنية فعلينا التفرقة بين البعدين العام والخاص ، فالمنشآت العامة لم تكن تخضع لنمطية معينة بل كانت تراعى نوعية النشاط الذي سيمارس فيها ، وبالتالي فإننا نجد نماذج مستوردة (المستشفى الملكي في غرناطة) أو تهية أماكن قائمة أصلا (بلدية غرناطة Cabildo التي تقوم على المدرسة القديمة) . ومعنى هذا هو أن الملامح المدججة تظهر فقط في منطقة السقف .

إذن نجد أن المدرسة قد ذهبت إلى المجمع البلدي " المجمع البلدي " بناء على قرار صدر من الملوك الكاثوليك عام ١٥٠٠م. وقد ظلت المدرسة على حالتها المعمارية إلا أن

المسجد تم تحويله إلى مصلى مسيحي وبناء يطلق عليه " صالة الفرسان الأربعة والعشرين " وهو مكان للاجتماعات وله سقف خشب ضخم مستطيل الشكل ومثلث ومكون من كتل معمرية . أما المصد فهو من نوع *apelnazado* وبه تشبيكة من ثمانية . أما الزخرفة فنبرز منها النقوش الكتابية تخليدا لذكرى الملوك الكاثوليك ولغزو غرناطة ، وكذلك الأشكال الزخرفية النباتية وأشكال *putti* من عصر النهضة حيث قام برسمها فرانشيسكو فرنانديث عام ١٥١٢م^(١٤١).

وفيما يتعلق بعمارة مباني الرعايا الطبية وغيرها فعلى أن نشير إلى أن أغلب المستشفيات أقيمت في مبان وهبها أصحابها ، وبذلك فإن تصميم مبنى جديد مخصص لهذا الغرض كان نادر الحدوث . ومع هذا نجد في " المستشفى الملكي بغرناطة " أحد الأمثلة المهمة التي نُفذت في عهد " النظام القديم " ، وهنا يجب أن نربط المخطط بما هو قائم في إيطاليا وما يطلق عليها مستشفيات الملوك الكاثوليك فهي واحدة منها ، وما يهمنا في هذه المستشفى سقفها وخاصة بعد الحريق الذي شبَّ به عام ١٥٤٩م الأمر الذي أدى إعادة تشغيل المبنى بعد اكتمال البناء فيه . والنجار الذي أشرف على الأعمال هو خوان بلاسنتيا الذي عمل مع مجموعة من الفنانين الذين يمكن أن نبرز منهم ميلتشور دي أرويو ، ورغم ذلك فقد أشارت كونثيثيون فيليث *C.Feliz* إلى هذين المعلمين قائلة : " من الصعوبة بمكان إيجاد فروق جوهرية بين كل واحد من هذين النجارين العظمين اللذين يظهر اسمهما كثيرا في أعمال التجارة بالمستشفى وتشير الوثائق إلى من قام بتنفيذ كل سقف لكن تصمت تلك الوثائق عن اسم من قام بتنفيذ وتصميم الرقبة (القبة) " ^(١٤٢).

والطابق السفلى سقف رائع به أشغال اللفائف *menado* ، ونظرا لضخامة الفراغ الذي يغطيه وخاصة في منطقة التقاطع المركزية فإن الجوائز الخشبية *Jácnas* تستند على أطراف دعائم مزبوجة . أما السقف العلوي فيوجد به سلسلة من الأسقف المقببة ذات القيمة البنيوية العالية وخاصة سقف منطقة التقاطع العلوية حيث نجده مكونا من كتل معمرية ونظام مكشوف *apelnazada* وتشبيكة من ثمانية في وسط المصد وأطرافه . وفوق منطقة التقاطع نجد الرقبة (القبة) الخشبية المكونة من قصاع

لها أشكال مختلفة ، وقام بتنفيذها مياتشور دى أريو بعد موافقة دييجو دى سيلوى فى الجلسة التى عقدت فى ١٦/١٠/١٥٥٢م.

وفيما يتعلق بالمساكن الخاصة فنجد أن غرناطة تحتفظ بأهم مجموعة من هذا البند فى أنحاء شبه جزيرة أيبيريا ، وهى مجموعة تجمع بين ما هو شعبى وبين القصور^(١٤٣) ، ويلاحظ أن هناك تراكب مع النماذج القوطية ونماذج عصر النهضة وخاصة فى المباني الجديدة التى تخص طبقة النبلاء الجديدة فى غرناطة ، غير أننا لا نعدم وجود عناصر أعيد استخدامها مثل الأعمدة التى ترجع إلى عصر الناصريين أو الزخارف الجصية أو السيراميك ذى الطابع المدجن ، وهناك سمة عامة تتعلق بانتظام المباني حول صحن به بوائك ذات عقود أو عتب وفوقها هناك ممشى نؤبئية خشبية ، وهناك روافد القص Zapata وأطراف الدعامات والكتل الخشبية فى هذه الدهايز وكلها تحمل ثراء زخرفيا وحلولا تقنية ثرية يتميز بها الفن المدجن فى غرناطة .

أما الفراغات الداخلية فهى عبارة عن أسقف مستوية للحجرات فى الطابق السفلى ، ويمكن أن يحل محلها نظام القصاع ذات طابع عصر النهضة فى المنازل الأكثر أرستقراطية . أما الصالات العلوية وبئر السلم فنجد هياكل خشبية ثرية مكونة من كتل تحمل تشبيكات ومجموعات من المقربصات ، كما نجدها وقد اكتست باللون الذهبى والألوان التى توضح الإمكانيات التى يتوفر عليها المعلمون وقدرتهم على التأقلم والتوصل إلى حل المشاكل التى تطرأ أثناء قيامهم بعملهم . ويمكننا أن نبرز من بين تلك النماذج تلك المجموعة المحفوظة فى قصر آل قرطبة (أرشيف بلدية غرناطة) ، وكذلك الهيكل الخشبى القائم على بئر السلم فى منزل كاسترل Cas-tril متحف غرناطة للآثار) أو المنازل البسيطة لآل تشبيت chapiz (مدرسة الدراسات العربية) . وننتهى ببعض النماذج السكنية من طراز المنزل رقم ٩ فى حارة San Luis Alto والذى يطلق عليه منزل كارمن بنت أمية أو منزل آل ماسكارينوس Los Mascarenes .

٥ - ١٠ : البلاط : نهاية النماذج المدججة وإعادة استخدام الفراغات الإسلامية :

(*) القصور الملكية فى إشبيلية خلال القرن السادس عشر :

تولى الإمبراطور كارلوس الخامس إدخال تعديلات على قصر الملك السيد / بدرو ابتداءً من عام ١٥٢٧م ، وتولى أمر تلك التعديلات مهندسان معماريان هما : ألفونسو كوبياروبياس A.Covarrubias ولويس دى بيجا L.de Vega^(١٤١) . وأبرز شئ مرئى هو ما حدث من تعديلات فى صحن الوصيفات اعتباراً من عام ١٥٤٠م ، فالدهاليز المفترض وجودها فى الطابق العلوى (هناك احتمال أن تكون أكتافها من الأجر ولها عتب خشبى) أصبح لها الآن عقود نصف أسطوانية تقوم على أعمدة رخامية واردة من جنوه ولها قواعد ودرابزين .

أما الصورة النهائية للصحن فقد جاءت فى عهد الإمبراطور فيليب الثانى ، حيث تم الانتهاء منها عام ١٥٧٢م وخاصة الدهاليز العلوية مع سقف مغطى ataujerado به قصاع ملونة ومذهبة (اختفت أثناء حكم الملكة إيزابيل الثانية) . وفيما يتعلق بالبوابك الكائنة فى الطابق السفلى فقد تم تغيير كافة الأعمدة ذات التصاميم المختلفة وتم رفع العقود المركزية فى كل جانب وذلك لإبراز المحاور ، كما تم وضع أرضية للصحن ونافورة معاصرة ، وانتهت الأعمال عام ١٥٨٤م ، وإلى جوار هذه التعديلات والتهينة نجد تجديدات للوزرات والأبواب والزخارف الجصية وهذا ما توضحه لنا التواريخ الأولية المسجلة عليها .

كما قام الإمبراطور كارلوس الخامس ببناء ما يسمى " الصالة العليا الجديدة " فى مرقب " الملوك الكاثوليك " الكائن فى الدهليز الجنوبي ، وهذه الصالة تقع فى نفس مستوى غرفة نوم الملك السيد / بدرو (التى أطلق عليها خلال القرن السادس عشر غرفة السحالي) ، وفى مستوى غرفة الأمير (فى الركن الجنوبي الغربى) التى أعيد بناؤها وكذلك إقامة سلم جديد فى ذلك الركن .

أما بالنسبة للسقف فقد تم إحلال ذلك السقف الخاص بغرفة نوم الملك / بدرو (ربما كان لسوء حالته) ، وكذلك سقف المصلى الذى يطلق عليه اليوم صالون " السقف "

للإمبراطور كارلوس الخامس والغرض هو تقليل ارتفاع أرضية مرّقب " الملوك الكاثوليك " وجعلها على نفس مستوى دهليز الصحن ، وتم هذا من خلال نظام قصاع على نمط عصر النهضة باتخاذ نماذج Serllanos (نسبة إلى Serllo) .

ولقد أسهم الإمبراطور فيليب الثاني بنصيب فعال في تحديد ملامح الصورة الحالية لأسقف القصر وجاء هذا إما من خلال الإحلال أو الزخرفة ذات أصول عصر النهضة وأسلوب المانرزم ، وهنا نجده يقوم بتنفيذ سقف الصالة التي تحمل اسمه فيليب الثاني، وقد أقيم فوق هذه الصالة غرفة طعام للمناسبات "Gala" وأضيف إليها ممشى " الأمير " ويحدث نفس الشيء في الطابق العلوى أى فى الحجرات المجاورة " لصالون السفراء " حيث لم يكن هناك مناص إلا تغيير الهياكل الخشبية القديمة . وإضافة إلى ما سبق تولى ألونسو دى بالديراس A. de Balderas عام ١٥٧٩م دهان وتذهيب قبة صالون السفراء ، وبعد ذلك بقليل - أى عام ١٥٨٤م - حدث نفس الشيء فى الصالات الجانبية المجاورة للدهليز.

وشهد العام الأخير للقرن السادس عشر أبرز الأعمال الجمالية فى صالون السفراء فقد تلقى الرسّام / ديجو دى أسكييل D.de Esquivel أوامر من الملك فيليب الثالث بتنفيذ صالة الملوك القشتاليين ابتداءً من Rescesvinto حتى الملك المعاصر ، واستكمال المخطط بواسطة ٢٢ تمثالا نصفيا لسيدات كإطار زخرفى لقاعدة السقف arrocahe ، وكذلك القيام بتذهيب الزخارف الجصية . وعلى مدار الزمن استمرت التعديلات والإصلاحات وكان أبرزها تلك التى تمت خلال القرن التاسع عشر على يد الملكة إيزابيل الثانية .

ورغم كل شيء فإن العمارة القوية والعناصر الزخرفية وتوزيعها وتصميمها فى عهد الملك السيد / بدرو تساعدنا على تحليل الدلالات والأهمية التى كانت لهذا القصر عند الملكية الإسبانية خلال العصر الوسيط المتأخر والعصر الحديث حتى أصبح نموذجا لمختلف الفترات التاريخية ولا يضارعه فى هذا إلا القصر الأسكوريال الذى أقامه الإمبراطور فيليب الثاني ، وذلك رغم ما تعرض له القصر - إشبيلية - من تعديلات ، وقلة المساحة وضرورة التحليل الدقيق للمواد المستخدمة واحتمال التوصل إلى توثيق جديد وبالتالي تحليل تاريخى وفنى جديدين ومكملين .

(*) قصر الحمراء

يلاحظ أن التعديلات التي طرأت على مجموعة القصور الناصرية ، والتي أخذت صفة الفن المدجن ، كان لها منذ الاستيلاء على غرناطة طابعا محدودا من حيث الاستخدام ومن حيث المقصد التاريخي . وقد سارت هذه التعديلات على إيقاع مشترك على تهيئة القصور الملكية الإسلامية التي تم احتلالها خلال العصر الوسيط المتأخر للأغراض الجديدة . ورغم أن الوظيفة الرئيسية هي البعد الحربي للقصر حيث تتم السيطرة على المدينة وعلى مملكة غرناطة فإن التعديلات الجوهرية التي فرضها القيصر كارلوس - بتحويل قصر الحمراء إلى مقر الإمبراطورية - هي التي تأخذ الأولوية عند القيام بقراءة تاريخ المكان (١٤٥) .

ولابد لأي تحليل أن يأخذ في اعتباره أسرة مندثا Mendoza (كنت تنديا و ماركيز مونديخار) حيث أمسكت بمنصب " القيادة " في الحمراء وكان مندثا يشغل " القائد العام للمملكة " ، وبالتالي فهي الأسرة الراعية جبرا حيث كانت تقوم بدور التخثير وإسداء النصيحة لكارلوس الخامس وكانت السند الاقتصادي البديل لخزائن الملك (١٤٦) . أخيرا كانت هي التي أقامت في هذه المجموعة . وقد ظل ذلك الموقف عام ١٦٠٤م بوفاة آخر وريث شرعي مباشر ورغم ذلك فتمنصب " القيادة " Al caldía ظل في يد الأسرة حتى عام ١٧١٧م حيث قام فيليب الخامس بانتزاعها منهم بسبب تأييدهم للدوق كارلوس فيما يسمى بحرب " الاستخلاف " Sucesión .

وخلال الفترة من ١٤٩٢م و ١٥٢٦م (وهو التاريخ الذي يزور فيه الإمبراطور مدينة غرناطة ويقرر بناء قصر له هناك) كان قصر الحمراء يقوم بدور ذا طابع عسكري . وقد أدت عمليات مراقبة السكان الموريسكيين الذين كانوا كثرة في العدد وكذلك مراقبة شواطئ البحر الأبيض المتوسط إلى إصدار تشريعات خاصة تخول لغرناطة استقلالها وتضمن أداءها وهنا نجدها تعيش على لائحة خاصة لها صلاحيات شبة مطلقة ومركزة كلها في آل تنديا Tendilla .

غير أن تسليم المدينة عام ١٤٩٢م لم يضمن أن يكون سكانها مسالمين ، كما أن الملوك الكاثوليك ظلوا في مقر إقامتهم بدير " سانتا في " S. Fe لإجراء بضعة إصلاحات مهمة في الحمراء ضمانا للأمن . أضف إلى ما سبق أهمية الإشارة إلى أن شروط الاستسلام تتضمن بقاء بعض الرهائن " في يد الملوك الكاثوليك لمدة عشرة أيام حتى يتم إصلاح وتقوية وتدعيم حصون الحمراء ومنطقة الحزام " Alhíçan " (١٤٧).

وإذا ما كان الملوك الكاثوليك قد احترموا وضع القصور الناصرية فإن الإصلاحات التي جرت خلال المرحلة الأولى لم يبق بها معلمون غرناطيون بل تم اللجوء إلى الإشبيليين الذين ساهموا في الحرب ، وتم استدعاء بعض المعلمين من سرقسطة . وقد طلبت أهل تلك البلدة في ١٢/٣/١٤٩٢م " الملك الكاثوليكي يكتب وهو في سانتا في S. Fe إلى مومن mosen / دومنجو أجوستين (قاضي القضاة في مملكة أرجن) رسالة حتى يمكن " لابتني المعلم مافرس Mofferitz وابن إبراهيم لارو - المعلم - وإلى أرامى - الموريسكيين السرقسطين - " الذين تحتاجهم بعض الأعمال في قصر الحمراء بغرناطة " أن يسارعوا بالسفر فوراً وأن يتركوا كل ما في أيديهم " وأن يأتي كل واحد منهم باثنين من الفنيين في تخصصه بشكل يكتمل معه العدد الإجمالي إلى اثني عشر " ، وأن يتولى قاضي القضاة تزويدهم بالمال اللازم للسفر وأن " يرحلوا على الفور ولا يتوقفوا في الطريق " (١٤٨).

ومن الواضح أن مشاركة المعلمين من خارج غرناطة هي برهان على عدم الثقة في الغرناطيين ، كما تشير إلى مفهوم معين في التعديل والتحديد يسير على نفس الخط المتبع في الجغرافيا بسرقسطة (١٤٩) .

واستقر الملوك الكاثوليك في الحمراء اعتباراً من شهر أبريل لعام ١٤٩٢م حتى نهاية شهر مايو (١٥٠) ، كما أقاموا فترات أخرى هي على النحو التالي : ابتداءً من يوليو حتى نوفمبر عام ١٤٩٩م ، وابتداءً من يوليو ١٥٠٠م حتى ٢٠/١٠/١٥٠١م (١٥١) ، وإذا ما كانت التعديلات الرئيسية خلال تلك الفترة قد تركزت على إصلاح وتحديث الأسوار وتهئية المساكن للقوات وتزويد المكان بالمياه فمما لا شك فيه أن هذه الزيارات التي قام بها الملوك الكاثوليك هيأت الطريق للقيام بأعمال أخرى، وبالتالي فليس من المستغرب

أن " يأمر الملك فرناندو عام ١٤٩٩م بأن ينتقل اثنا عشر معلما نجارا من قرطبة إلى تلك المدينة ومعهم عدد آخر من البنائين . أما الملكة فقد أمرت في رسالة لها بتاريخ ١٨/٧/١٥٠٠م بدفع مبلغ ١٥٠٠ وحدة عملة مرابطة إلى / ديجو دي باديو " ذلك لأنه قد جلب تسعة نواب محملة بالزليج من إشبيلية إلى غرناطة . وها نحن نرى أيدي عاملة من قرطبة وسيراميك من إشبيلية " متوجهة وموجهة إلى الحمراء " (١٥٢) .

وقد استمرت هذه السياسة طوال القرن السادس عشر وخصصت لها . ميزانية ضخمة ، ومن الأمور ذات الدلالات المهمة روح الأمر الصادر عن الملكة خوانا لعام ١٥١٥م والذي يشير إلى " أن الملك سيدي ووالدي والملكة سيدتي ووالدتي ، اللذين ذهبت روحهما إلى أعلى عليين ، قد حازوا مدينة غرناطة ومعها الحمراء حيث القصر الملكي الذي يتسم ببهائه وفخامته ، وكانت إرادة الملكين سيدي ووالدي وكذلك إرادتي أن يكون الحمراء والمنزل على أحسن حال ، وحتى يصبح خالدا مخلدا ويمكن القيام بذلك فقد أمرت أن تكون لهما مخصصات تستخدم في الأعمال التي قد نأمر القيام بها في الحمراء وفي المباني حتى تكون في أحسن حال وأبهاء وتظل دائما على هذا النحو .. " (١٥٣) .

أما السياسة (التي يمكن أن نطلق عليها ثقافية) التي سادت تلك الأعمال فهي الاحترام الكبير للمبنى بلجوء إلى هدم ما هو ضروري لتهيئته للحاجات الجديدة . وقد أصبح ذلك مؤكداً بعد وقت طويل أي عام ١٥٨٨م حيث وضعت الشروط الخاصة بدهان وتذهيب برج قمارش Comares حيث تنص " على ضرورة احترام النظام القديم الذي كان عليه الدهان القديم الموروث عن المورو في شكل التشبيكات والأوراق والرموز والمقريصات إلى غير ذلك ، وأن يتم تقليد ما كان قد أنجز في السابق وكذلك الألوان والتشبيكات ولا يلتزم ذلك بشأن الأجزاء المستحدثة في الحمراء ... " (١٥٤) .

وفيما يتعلق بالإصلاحات التي جرت في الحمراء فقد تحدثنا سلفا عن جلب السيراميك من إشبيلية وقد انتهت هذه التوريدات بإقامة بعض معامل الفخار في منطقة سيكانوا Secano وترجع أصول بعض عائلات هذه المعامل إلى الموريسكيين . ومن الناحية الوثائقية نجد أن معمل آل إيرنانديث يتسم بوضع واضح ذلك أنه خلال

عام ١٥٧٠م قام جاسبار إيرنانديث بتوجيه طلب إلى كونت / تنديا Tendilla حتى لا يُطرد فهو يقوم بتقديم خدمات ضمن الأشغال الملكية . كما نعلم أيضا من خلال هذه الوثيقة توحيد معمل آل إيرنانديث وآل تينوريس من خلال زواج جاسبار إيرنانديث بـ لويسا تينوريو . ومن الواضح أن الالتماس قد قُبِلَ إذ استمر توريد السيراميك للأعمال الجارية في الحمراء^(١٥٥) . ويلاحظ أن أعمال الإصلاح استمرت طوال القرن السادس عشر ومن الصعب العثور على مكان في الحمراء لا يخلو من مواد السيراميك التي فقدت . وتتكرر أسماء معامل الفخار وتستمر الأشكال والتقنيات .

قد أدى تغيير وظائف بعض الفراغات إلى تعديلات مهمة^(١٥٦) . فقد استخدم صالون المشور mexuar الناصري كمصلى وكذلك الأمر بالنسبة للجزء العلوى المرتبط "بالغرفة الذهبية" حيث كانت حجرة لـ خيرمانا فويكس G.Folx وكذلك لأعضاء آخرين من الاسرة المالكة ، وهذا هو السرّ في الهيكل الخشبي في السقف الذى يحمل زخارف مذهبة (الغرفة الذهبية) حيث تختلط الألوان ذات الطبيعة القوطية والتروس والرموز الخاصة بالملوك الكاثوليك . وهذه العناصر سوف تعاود ظهورها فى سقف الدهليز الذى يربط بين صحن "الغرفة الذهبية" وصحن قمارش لكنه يحمل الآن نقوشا كتابية قشتالية تُذكر بالاستيلاء على المدينة .

أما بهو السباع فله عدة ملامح تتحدد فى قيام الإمبراطور كارلوس الخامس باستخدام "قاعة الأختين" كغرفة طعام . وبالتالي لا نستغرب أن نعثر بين الزخارف الجصية الموجودة فى الأكشاك الكائنة فى دهليز البهو المذكور الترس الإمبراطورى أو ذلك الخاص بالملوك الكاثوليك والكائن أرضا فى "صالة الملوك" . وفى نهاية المطاف نشير إلى قبة المقربصات الكائنة فى صالة "الشمسيات" Aljmece ضمن مجموعة قاعة الأختين . وقد طالت يد الإصلاح هذه القبة خلال الفترة بين ١٥٢٧م و ١٥٤٧م وكان ذلك على يد المعلم فرانثيسكو دى لاس ماديراس^(١٥٧) .

أما فيما يتعلق بجنة العريف Generalife فقد جُعِلَتْ لعدة نبلاء منذ اللحظة الأولى للاستيلاء على غرناطة وانتهى بها المطاف لتصبح فى يد أسرة / جرانادا بنيجاس C. Venegas من أصول ناصرية. وقد كان على هؤلاء تخصيص مبالغ سنوية للحفاظ

عليها كما كانوا على اتصال دائم بالملك الذي يمد يد المساعدة في الإصلاحات العاجلة . ومع كل هذا فإن أبرز شيء هو الحفاظ على الحقائق الرائعة والتي أعجب بها أندريانا فاجيرو [كان سفيرا لجمهورية البندقية لدى الإمبراطور كارلوس الخامس وكانت وفاته عام ١٥٢٩] Andres Navagero الذي زارها عام ١٥٢٦م^(١٥٨) . وقام بعبد هذه الحقائق متخصصون في هذا الأمر من الموريسكيين . كما أنه بعد تمرد الموريسكيين وبعد حرب البُشُرات وعمليات الطرد التي لحقتها طلب قائد المكان أن يعود هؤلاء المتخصصون الموريسكيون ، ولبي خوان دي أوستريا (النمسا) الطلب عام ١٥٨٢م وسمح بوجود سبعة من الممكن أن يحملوا أسلحة^(١٥٩) .

ويتحدث فرناندو تشيكا F.Checa عن هذه الحقائق التي ترجع إلى القرن السادس عشر . " إن الحديث عن موضوع مثل الحديقة الإسبانية - العربية خلال القرن السادس عشر لابد وأن يحظى بكل الاحترام والتقدير حيث نلاحظ الالتزام الأثاري والبعد الجمالي الذي يثير الإعجاب بموروث ينظر إليه لا على أنه في حد ذاته كذلك بل على أنه عنصراً فعلياً يدخل في جماليات المتعة التي نراها في نهاية القرن في البلاطات ذات الطابع المانريزم " manierista^(١٦٠) .

٥ - ١١ : تجربة جزر الكناري

يرجع السبب في التوسع الجغرافي الذي حدث خلال القرن الخامس عشر بالاستيلاء على جزر الكناري إلى الأمور التجارية والجغرافية السياسية التي تهدف إلى رقابة الشواطئ المغربية المطلة على المحيط الأطلنطي . ثم تتحول هذه الجزر بعد ذلك إلى محطة في الطريق الذي يقود إلى أمريكا حيث يتم تزويد السفن بالمؤن كما ستتحوّل جزر الكناري إلى مُصنِّر للموارد البشرية لحمل ثقافة الجزر عبر الأطلنطي وقد شاركت في عملية الغزو هذه بعض أسر النبلاء المقيمة في جنوب إقليم الأندلس حيث حصلت على مواقع وألقاب لها وتحولت إلى أسر راعية حيث تكرر نفس النموذج الفني في أراضي الأجداد . كما أن هذه الأسر أخذت تشجع الجماعات الدينية من الفرنسيين والدومنيك والأغسطيين على الذهاب إلى هناك ، ومدت لها يد

العون فى إقامة أولى الأديرة التى أقيمت فيها المصليات الجنائزية لمن قاموا بالإشراف على إنشائها^(١٦١).

ولم تكن سهلة عملية غزو "الجزر المحظوظة" Islas Afortunadas التى بدأها النورماندى جان بيتانكور Jean Bethencoust (عام ١٤٠٢م) بل شملت القرن الخامس عشر كله حتى عام ١٤٩٦ م أى فى عهد الملوك الكاثوليك والسبب هو مقاومة السكان الأصليين "الذين كانت لهم ممالكهم ومظاهرهم الثقافية الشديدة الصلة بأهالى الشمال الأفريقى السابقين على العصر الإسلامى . ولقد كانت ثقافة الجوانش guanches متخلفة جدا لدرجة تصلها بالعصر الحجرى إذ لم تكن قد عرفت الكتابة بعد " ^(١٦٢) ، وقد ساعدت غيبة ثقافة محلية متطورة على نقل الثقافة الإسبانية من خلال التواجد أساسا (وليس من خلال الهيمنة) نظرا لقلّة تعداد السكان الأصليين ، وتمثل ذلك فى نقل الأشكال الفنية للمستعمرين الذين قدموا فى الأساس من جنوب إقليم الأندلس . وسوف يتكرر هذا النموذج أيضا فى جزر الكاريبى ، ومن هنا فإن تجربة جزر الكنارى هى بمثابة المقدمة والتأكيد التاريخى لخطوات ذات طبيعة ثقافية لعب فيها الفن المدجن دورا رئيسيا .

وإذا ما كان علينا توضيح ملامح الفن المدجن فى جزر الكنارى فليسمع لنا معشر القراء أن نستشهد بما تقوله كارمن فراجا : " ما هو العنصر الذى يحدد ملامح الفن المدجن فى الكنارى ؟ يلاحظ أن النجارة هى التى تصنف العمارة الشعبية فى الجزر ضمن الإطار الجغرافى والزمنى لهذا الفن . ولا يجب أن نبحث فى الجزر عن منشآت شيدت باستخدام الحجر وزخرفت بالجص والزليج مثلما هو الحال من أرجن حتى إقليم الأندلس ومن بلنسية حتى البرتغال . فالفن المدجن فى الكنارى يحمل بصمة النجارة الأندلسية وهذا ما نراه فى الأسقف والبلكنات والشمسيات " ^(١٦٣).

والمبرر الأساسى لكثرة الإنشاءات باستخدام نجارة الخشب الأبيض فى جزر الكنارى هو الطبيعة البركانية للأرض والهزات الأرضية التى تجد معادلا لها فى مثل هذا النوع من الأسقف ، وكذلك لكثرة غابات الصنوبر خاصة فى جزيرة تنريفى Tene وفي جزيرة الكنارى الكبرى ولكن بدرجة أقل ، وفى جزيرة مالما . قد أسهمت هذه

الغابات في تلبية الاحتياجات المحلية (حيث إن كلا من جزيرة لانثاروتى Lanzarote وجزيرة Fuerteventura تفتقران إلى هذا النوع من الخشب) والتصدير إلى شبه الجزيرة وقد تم منع الإتجار فى هذا النوع مع بداية القرن السادس عشر^(١٦٤) . وقد كان لدى السلطات فى جزر الكنارى التى استقرت سياسيا واقتصاديا منذ بدء الأمر وعى بالاهمية التى عليها الموارد المتوفرة من الغابات ، وبالتالي نشأ نوع من التنظيم الخاص باستغلال تلك الثروات وفرض الرقاية الصارمة على من يقومون بقطع الأخشاب^(١٦٥) .

كما تم العمل على اتخاذ نفس الوثائق التى تطبق فى شبه الجزيرة لتنظيم طبيعة العلاقة بين مختلف الحرف لضمان الحد الأدنى فى الأعمال وبالتالي الحفاظ على أنماط ثقافية موحدة . وعلينا فى هذه النقطة أن نعود بأبصارنا من جديد إلى الأندلس وبالتحديد إلى إشبيلية . ففي عام ١٥٠٦م تمت مساعلة مجلس بلدية جزيرة تنريفى حول عدم جودة أعمال البناء والتى تعود إلى عدم الإعداد الجيد للفنيين الأجانب وإلى آخرين لم يتم اختبارهم على يد الطائفة المختصة . وعلى ذلك تم تعيين اثنين من المعلمين لأعمال البناء (ديجو دى تورس ، وديجو رودريجيث) وآخر أعمال النجارة (خوان دى سانتيا) والعمل بالمبادئ المطبقة فى إشبيلية فيما يتعلق بهؤلاء الفنيين^(١٦٦) .

وبدفعنا هذا القرار الذى اتخذه مجلس بلدية تنريفى إلى الحديث عن الفنيين والمعلمين والمكان الذى جاؤا منه وهم الذين سوف يتولون على مدار القرن السادس عشر تحديد معالم الفن المدجن فى جزر الكنارى . وهنا نجد أن كارمن فراجا قد درست الموضوع بعمق ، وتشير فى دراستها إلى أن أغلب السكان - وخاصة طائفة الفنيين الذين كانوا يفتنون إلى الجزر - كانوا من إقليم الأندلس لكن هذا لا يمنع من قدوم آخرين من أقاليم أخرى (إكستريمادورا) أو دول أخرى (البرتغال) . وتؤكد الباحثة فى دراستها على أن تعداد السكان الموريسكيين لم يكن كبيرا كما أن أغلبهم كانوا من العبيد الذين أسروا إثر "الرازيا" (الغارات) التى كانت تُشن على السواحل الإفريقية المجاورة . ويمكن القول أيضا بأن بعضهم جاء من إقليم الأندلس وكانوا من الأحرار حيث عملوا فى ميادين مختلفة ضمن الهرم الاجتماعى الاقتصادى^(١٦٧) .

وبعد أن استقر المقام بالكثير من هؤلاء المعلمين أقاموا مدارس لهم في الجزر وهنا نلاحظ كثرة أسر الفنانين الذين ينقلون معارفهم " فبعد عام ١٥٥٠م نجد ألقابا وعرقيات تتحدث عن الحجارين الذين توارثوا المهنة أبا عن جد ونقلوا مهنتهم إلى الأبناء وكان أغلبهم من أبناء الجزر الأصليين الذين هاجر أجدادهم إليها في الأزمنة الخوالي . وهذا ما نجده واضحا في حالة خوان دي بلنسية الذي ولد في بويرتودي سانتا ماريا P. de Santa Maria (قادش) ثم أقام في أوروتابا Orotava خلال النصف الثاني للقرن السادس عشر وظلت هذه الأسرة تعمل حتى النصف الأول للقرن السابع عشر من خلال الأبناء (دييجو دي بلنسية و أخوة بدرو) (١٦٨) .

وتقدم لنا الباحثة المزيد من الأمثلة الموثقة حول انتشار الورش العائلية وكذلك قائمة مطولة بأسماء البنائين والحجارين والمحاجر والنجارين الذين عملوا في جزيرة الكناري حتى عام ١٧٠٠م (١٦٩) ، الأمر الذي يساعد على معرفة تاريخ ومكان المباني المدججة المختلفة . كما تساعدنا هذه الدراسة أيضا في تحديد وجود مجموعات من الفنانين سريعى الحركة والتنقل قاموا بتنفيذ أعمال في أكثر من مكان وأكثر من جزيرة . " فالحجارون والبنائون والنجارون يتنقلون من جزيرة إلى أخرى ومن بلدة إلى أخرى حيث تنهيا لهم فرصة العمل . وتسجل لنا الأرشيف الخاصة بالكنائس هذه التنقلات التي ساعدت في إحداث عنصر الانسجام في عمارة الجزر وهنا ليس من المستغرب أن نجد مثالا مثل النجار خوان فرنانديث الذي وقع عقدا في ٢٢/١٠/١٥٤٧م يقضى بصنع هيكل خشبي - سقف - للمصلى الكبير بكنيسة سان أغسطين في لاجونا "Laguna" مثل ذلك الذي قام بإعداده في سان خوان دي بلدى . وأكثر من هذه الحالة دلالة ما نجده في وضع لويس باربا الذي التزم عام ١٥١٢م أن يتولى في لاجونا إعداد السقف الخاص بدير سان ميغل دي لاس فكتورياس التابع لجماعة الفرنسيسكان . وبعد ذلك أعد عام ١٥١٨م سقف المصلى الكبير لكنيسة Nuestra Señora de Los Re-medios التي هي في الوقت الحالي كاتدرائية (Nivariense) كما نجده عام ١٥٢٣م في جزيرة لاس بالماس حيث يشارك في الأعمال الخاصة ببناء الكاتدرائية . ويعود للظهور عام ١٥٢٧م وهو يعمل في نفس المدينة ولكن في مستشفى سان لاثارو " (١٧٠) .

ولم يكد يتبقى لنا شيء من الآثار التي شيدت خلال القرن الخامس عشر ويرجع ذلك إلى التعديلات التي أدخلت عليها لاحقا في ظل عمارة تتسم بسرعة البناء ، أو أن السبب يرجع إلى الكوارث المتنوعة مثل هجمات القراصنة . ومن بين الأمثلة الدالة على ذلك كنيسة سانتا ماريا دي لاكونثبثيون في بتنكوريا Betancuria (جزيرة فويرتبنتورا) التي تأسست عام ١٤١٠م واشتعلت فيها النيران عام ١٥٩٣م بسبب الهجوم الذي تزعمه " Xabán Arráez " ، ولهذا فإن أقدم الكنائس ترجع إلى القرن السادس عشر وتركز في سانتا كروث دي لابلما . كما تكثر الكنائس خلال القرن السابع عشر وعناصر من فن الباروك ، وكذلك الحال في القرن الثامن عشر عندما أنشئت مجموعة كبيرة مثل دار العبادة المسماة سانتا أنا في Garachico (تريفي) .^(١٧١) ويتحدث النص الذي أوردناه من بحث كارمن فراجا عن السقف الخشبية المقبية لكنه يساعدنا في الوقت ذاته على فهم المراحل التاريخية المختلفة والمستمرة للبناء ، وكذلك الحفاظ على التماذج الأمر الذي جعل النماذج المنفذة خلال القرن السادس عشر تتسم بأنها خارج مسار الزمن وبأنها شعبية .

وإذا ما انتقلنا إلى أرض الواقع لوجدنا الأنماط الأكثر بساطة من حيث توزيع الفراغات سواء في العمارة الدينية أم المدنية ، هي السائدة في جزر الكناري ، وذلك بالجوء إلى الخامات المحلية وأخذ في الاعتبار الظروف المناخية .

وإذا ما تناولنا العمارة الدينية لوجدنا نمونجين من المخططات سواء كانت من بلاطة واحدة أو ثلاث بلاطات . وهذان النمونجان فيهما بعض السمات المميزة إذا ما أخذنا في الاعتبار توزيع فراغات الصدر . ففي الحالة الأولى - البلاطة الواحدة - نجد مقصورة الكهنة مميزة من خلال عقد مدخل Toral أو نهاية فراغ مستمر حيث يظهر أحيانا ما يطلق عليه بمنطقة التقاطع الزائفة ، وهي الناجمة عن إضافة مذبحين جانبيين (مثلما هو الحال في سانتا كاتالينا دي لوس بايس ، والقديس بونايقتورا دي بتنكوريا في جزيرة لانثاروتي ، وكذلك Nuestra Señora de la Candelaria ببلدة تيخارا في (بالما) وسان أغسطين في بالماس جران كنارياس) ، وهذا النوع من المخططات شائع في الكنائس الشعبية ومباني الأديرة (سانتو دومنجو دي لا لاجونا

في جزيرة تنريفي ، وسان فرانسيسكو في لاس بالماس ، أو ما كان ديرا في السابق **Puerta de Cruz** في تنريفي) وهناك تنويعات متطورة لهذا النمط تتمثل في كنيسة ذات بلاطتين إذ أضيفت بلاطة إلى المخطط الرئيسي لضرورات ملحة بعد تجاوز الضوابط الاقتصادية المتعلقة بمرحلة التأسيس (سانتا أورسولا دي أدنخ - تنريفي - وسان فرانسيسكو في تيلدي - جران كناري - أو **N. Señora de la Regla** في باخارا ، وسان ميغل أركانخل في توينخي **Tuineje** (كلاهما في نويرثيتورا) .

وفيما تعلق بالمخطط البازليكي يمكن أن نلاحظ أن مقصورة الكهنة مميزة بالبروز عن مستطيل البلاطات (سان ماركوس في إيكود **Icod** وسانتا كاتالينا في تاكرونتي ، و **N. Señora de la Peña** في بويرتو كروث (وكلها في تنريفي) أو كنيسة سلبابور في سانتا كروث دي لا بالما) ، أو أن المقصورة لا تكاد تتميز عن باقي فراغات الكنيسة وذلك من خلال مصليات جانبية (سانتا ماريا دي بكتوريا) . كما نجدها أحيانا عبارة عن فراغات ثانوية وكأنها غرف حفظ المقدسات وبذلك تقوم بوظيفة اكتمال المستطيل العام للمبنى (**Nuestra Señora de la Concepción** في ريالنجو باخو ، وكنيسة سانتياجو في ريالنجو ألتو - تنريفي) . وهناك تنويعات ترتبط بالتريفة البارزة والخاصة بالمذبح الرئيسي ، وكذلك غيبة مقصورة الكهنة ذات المدخل وكذلك وجود منطقة التقاطع ^(١٧٢) . وقد وردت هذه النماذج من إقليم الأندلس وخاصة من الدائرة الإشبيلية . والشئ الأهم هو أنها كلها كانت مسقوفة بالسقف الخشبي المقبي المدجن ، ويبرز من بين تلك الأسقف تلك الخاصة بالبلاطة المركزية ومقصورة الكهنة . وفي حالة وجود البلاطات الجانبية فإن الأسقف المستخدمة ليست مثل تلك المستخدمة في شبه جزيرة أيبيريا (أي الأسقف المعلقة) بل كانت من الطراز ذي المسند والرباط أو (المسند والكتلة الخشبية في الأعلى **hilera**) مع وجود أخشاب قصيرة مزخرفة بالتشبيكة المسمرة وكأننا أمام مصد ، وهو ما نرى في كنيسة بيكتوريا دي أثنيجو ^(١٧٣) .

وفيما يتعلق بالأعمال التي لازالت باقية نجد حولها بعض الدراسات التي تساعدنا على العثور عليها في مختلف أنحاء جزر الكناري وأن تقترب بدقة من الميراث المدجن في الكناري بدءاً بالكنائس البسيطة الواقعة خارج الرقع العمرانية وانتهاءً بتلك الإنشاءات الضخمة وما وقع من تعديلات وما مرت به من أحداث تاريخية ^(١٧٤) .

ففى جزيرة بالما نجد الكنيسة الأم المسماة سالبادور فى العاصمة - تتكون من ثلاث بلاطات لكل واحدة منهم سقف من طراز المسند والرباط على شكل مِصْبَحٍ . فالبلاطة المركزية أكبر من الجانبين لكنها كلها مزينة بالتشبيكات حيث تشكل التكوينات الهندسية المذكورة والعناصر اللونية زخارفها الرئيسية التى تتركز فى المصدر ، وكما نجد أيضا عناقيد من المقربصات وزخارف متدلية Pinjantes وقد اجتمعت كلها فى انسجام كامل . ويرجع سقف البلاطة الرئيسية إلى الثلث الأخير من القرن السادس عشر رغم أنه قد جرت عليه يد الترميم خلال القرن الرابع عشر إذ تولى الأمر / أنطونيو دى أورباران ، ثم تلى ذلك ترميم آخر خلال الثامن عشر على يد / كارلوس إيريو . أما السقف الخاص باليمينى epistola فيرجع إلى الثلث الأخير للقرن السابع عشر . وبالنسبة للبلاطة اليسرى evangello فنحن نعرف اسم القائم على أمر السقف فيها وهو جاسبار نونيث (حوالى عام ١٦٠٠ م) - (١٧٥) .

وتحتفظ جزيرة الكنارى الكبرى G. Canaria بالعديد من الآثار المدججة التى تقف فى مواجهه الأسلوب القوطى الذى عليه الكاتدرائية . ومن بين تلك الآثار ما يتعلق بالكنيسة السابقة لسان تيلمو التى شيدت خلال القرن السادس عشر على يد طائفة الملاحين mareantes وقد بقى منها هيكلها الخشبى المثلث نو التشبيكة فوق مقصورة الكهنة وكذلك بلاطتها المسقوفة على طراز " المسند والرباط " .

وخلال القرن السابع عشر نُبرز عملية إعادة بناء كنيسة سانتا ماريا دى لا كونثبثيون دى بتنكوريا (جزيرة فوير تيفتورا) (١٧٦) . أما المحصلة فهى مجموعة عمرانية مكونة من ثلاث بلاطات حيث نجد أن مقصورة الكهنة والمصليات الجانبية تتخذ نفس الخط العمرانى ، ويقوم المبنى على أعمدة توسكانية وعقود نصف أسطوانية باستثناء ذلك الذى المدخل إلى المذبح الكبير فهو مدبب . ولكل واحدة من هذه البلاطات سقف عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والرباط . ومع هذا يبرز فى ذلك المبنى الهيكل (السقف) الخشبى الخاص بحجرة حفظ المقدسات فهو مثلث الشكل ونو كتل معمرية وزخارف بها وُريّدت فى الشوارع بين الكتل وحليات متدلية فى المصدر . وهناك معلومات تقول بأن النجار / خوان جومث كان يعمل خلال عام ١٦٤٥ م فى هذا الهيكل

الخشبي الخاص بالبلاطة الرئيسية ، بينما كان / توماس أيرنانديث يقوم بذلك في البلاطتين الجانبيتين في نهاية القرن أي عندما تم اتخاذ القرار بتوسعة المبنى^(١٧٧).

وقد شهدت جزيرة تنريفي الكثير من المنشآت التي بقي الكثير منها وهدم بعضها في الوقت ذاته ومن ذلك نذكر كنيسة سانتا كاتالينا في تاكورونتي . فالبلاطات الثلاث مسقوفة بهياكل خشبية من طراز المسند والرباط ، ويبرز من بينها تلك المتعلقة بالمصليات الجانبية الكائنة في منطقة الصدر ، أما سقف البلاطة اليسرى *evangelio* الذي يرجع إلى القرن السادس عشر (أي عندما كانت مقصورة الكهنة في المبنى القديم) فهو مئمن ومن النوع المكشوف *apelnazado* ذي التشبيكة . أما بالنسبة للبلاطة الأخرى (اليمنى) *epistola* فسقفها مئمن ومزخرف بوريدات في اللوح .

ويجب علينا الحديث عن أعمال الإحلال التي تمت عبر القرون وكانت لها طبيعة تاريخية أو أنها أحدثت تغييرا في الشكل الجمالي للمبنى . وفي هذا الصدد يمكننا ذكر كنيسة *Nuestra Señora de la Asunción* في عاصمة جزيرة جوميرا حيث تم تغيير النجارة القديمة أثناء القرن العشرين ، وهي كنيسة مكونة من ثلاث بلاطات لها سقف مقبى من كتل معمرية . كما حدث وضع مماثل لكنيسة *Nuestra Señora de la Con* - *cepclón* في بلدة بالبردي (جزيرة إيرو) . أما بالنسبة للكنائس التي فُقدت فهي كثيرة تلك التي كانت ضحية هجمات القراصنة مثل كنيسة سان مارثيال في روبيكون *Rubicón* أو كنيسة عذراء دي جواد ألوبا في تيجيس *Tegulse* وكلتاهما في لانثاروتي ، أو كنيسة عذراء أسونثيون في *Gomera* إلخ^(١٧٨) .

تتسم عمارة الأديرة بأن فراغاتها تتوزع بين دير به صحن له سمات قريبة من العمارة المدنية رغم أنه مهيا لاستخدام الجماعة التي تقطن فيه ومن ناحية الفراغات فالأمر يرتبط بأهمية وعدد المنتظمين . أما بالنسبة للكنيسة التي عادة ما تكون ملتصقة بأحد جوانب مقر الإقامة فهي مكونة من بلاطة واحدة ، وعند القيام بدراسة هذه المباني يجب أن نشير إلى أن الكثير منها قد أسسته طبقة النبلاء وأن بعض هذه المباني كان في الأصل منزلا تبرع به أحد النبلاء .

وقد أسهم فسخ الوقف خلال القرن التاسع عشر فى ضياع جزء من هذه المباني ، ولم يتبق إلا الكنائس التى أخذت تتبع بعض الإبرشيات . ومع ذلك يمكننا أن نلاحظ بقاء بعض هذه الموروثات فى سانتا كروث دى لابالما وهى كنيسة دير سانتو دومنجو ، حيث توجد بها الأسقف الخشبية المقبية فى البلاطة والصدر . وسقف هذه المنطقة الأخيرة مئمن وله كتل معمرية كما أنه مكشوف *apelnazado* وله تشبيكة من ثمانية ومئمنات بها وريدات مذهبه فى اللوح.

وقد بقيت كنيسة دير الفرنسيسكان فى تيجيسى *Tegulso* وهى كنيسة ترجع إلى القرن السادس عشر وأسسها (سانشو دى إيريرا العجوز *S. H. elviejo* سيد جزيرة لانثاروتى) ثم تعرضت لحريق عام ١٦١٨م على يد بعض القراصنة وتلا ذلك عملية الترميم . ويمكننا أن نبرز من بين الأسقف ذلك الخاص بمقصورة الكهنة فالسقف مكون من أربعة جوانب به تقاطعات وبعض الموضوعات الزخرفية الهندسية الأخرى . ويوجد فى وسط الأوتار شكلا نجميا من ستة عشر طرفا بالإضافة إلى التشبيكات والسقف الخاص بالمقصورة الكائنة فى البلاطة اليمنى شبيه بالسابق رغم أن المصد أكثر بساطة. والأمر يختلف بالنسبة لصدر البلاطة اليسرى فهو سقف مئمن بشوارع عبارة عن كتل "*Limas*" (١٧٩) .

وفى جزيرة الكنارى هناك كنيسة دير سان فرانسيسكو " إذ بها سقف مكون من ثمانية جوانب وكتل معمرية كلها مليئة بالتشبيكات مئما هو الحال فى المصد والحماله والمثلثات الكروية، ويرجع البدء فى هذا العمل إلى ما قبل عام ١٦١٢ حيث تم الانتهاء منه - (١٨٠) .

وتحتفظ لاجونا *Laguna* بمثالين من أهم الأمثلة فى جزر الكنارى وهما دير سانتا كتالينا دى سينا ودير سانتا كلارا . وقد كان الدير الأول قصرا لقائد جزر الكنارى السيد / ألونسو فرنانديث دى لوجو ، إذ بنى خلال بداية القرن السادس عشر ثم مُنحَ المبنى إلى راهبات طائفة الومنيكان . وقد أدى هذا التغيير فى وظائف المبنى إلى تهيئته معماريا ووجود صحن حوله مقر الإقامة فى الوقت الحاضر .

كما أن الدير الثانى يرجع إلى نفس الأصول إذ تم منحه عام ١٥٧٥م للراهبات الكلاريساس Clarissas ، وهنا تم بناء الكنيسة لاستكمال المجموعة " وترجع دار العبادة إلى السنوات الأخيرة للقرن السابع عشر ، وهو يتكون من بلاطة واحدة لها سقف من طراز المسند والرباط ، ومصلى كبير له سقف ذو مصد مزخرف بموضوعات بارزة حيث تظهر صورة سان فرانشيسكو وسانتا كلارا على الكنار وهما مؤسس الجماعة ، أما برج الأجراس والمراقبة فله شمسية جميلة ويرجع بناؤه إلى عام ١٧١٧م ، كما أن الصحن ترجع إلى الأخرى للقرن الثامن عشر وهنا يبرز السقف الخشبي المقبى الذى يوجد فوق بسطة السلم القريبة من غرفة تناول الطعام (١٨١) .

أما بالنسبة للعمارة المدنية فإننا نجد بعض المباني التى تتسم بأنها عادية للغاية، وتقع فى مخططات عمرانية جديدة ، حيث لم يتبق أثر للمخطط الخاص بالعصور الوسطى . ويعتبر الصحن مركز المبنى حيث توجد الدهاليز ذات العتب فى الطابقين، والدعامات Soportes الخشبية أو الأعمدة الحجرية. ويمكن أن يكون منزل Lercaro فى لاجونا خير مثال يعكس مكونات ذلك النوع من العمارة المدنية فى نهاية القرن السادس عشر ، كما نعرف من خلال البناء اسم النجار وهو / سلبادور لويث الذى تولى تنفيذ الأسقف عام ١٥٩٥م (١٨٢) .

وما يثير الانتباه فى مثل هذه العمارة هو وجود شرفات ضخمة فى الواجهات، وكذلك شمسيات ذات تشبيكات خشبية ، ومما لا شك فيه أن هذه العناصر هى من الموروث الإسلامى وخاصة التشبيكات ، لكنها سوف تكون ممنوعة فيما بعد، وسوف تأمر اللوائح الخاصة بالمجالس البلدية بهدمها فى مدن شبة الجزيرة خلال القرن السادس عشر، وذلك فى محاولة لإزالة التعديلات على الشبكة العمرانية وتسهيل الاتصالات . غير أن هذه التفاصيل سوف تتطور وتستمر فى جزر الكنارى لتشكل جزءاً هاماً من صورتها العمرانية، وبذلك نراها فى المباني الدينية (شمسيات الأديرة، وخاصة دير كونيثيون فى جارا تشيكوا شمسيات سانتا كاتالينا ، والقديسة كلارا فى لاجونا) وفى المباني المدنية المنتشرة فى سان سباستيان دى لاجوميرا (منزل الكونت)،

وسان خوان دي لارمبلا ، وتاكورونتي ، وايكو دي لوس بينوس ، وأوروتابا (منزل البلكونات) في لاجونا . وهنا لا ننسى المنازل الكائنة في جزيرة لابالما . كما أن السلطات العامة اسهمت في دعم وتطوير هذا النوع من المنازل ، فعلى سبيل المثال نجد أن مجلس بلدية تنريفى يشجع على بنائها عام ١٥١٨م في مكان هام في المدينة مثل ميدان القائد في " لاجونا " (١٨٣) . ويمكن السبب في ذلك إلى رحابة التصاميم واتساع الشوارع والميدان في هذه الرقعة العمرانية الجديدة ، حتى لا نشهد مشاكل مثل تلك الموروثة عن القرون الوسطى، ولنفس هذه الأسباب نجد انتشار ذلك النموذج في أمريكا، وخاصة في منطقة الكاريبي وفي نيابة المملكة في بيرو .

الهوامش

P.J. Lavado Paradinas La carpintería, mudéjar en Fievra de C'ampes, pág. (١)
191

P.J. Lavado Paradinas, Artes Aplicadas, pág. 268. (٢)

Ibídem, pág. 272. (٣)

Ibídem. (٤)

B. García Figuerola, Techumbres mudéjares en la provincia de Salamanca, (٥)
pág. 64.

Ibídem, págs. 64-65. (٦)

Ibídem, págs. 65-66. (٧)

Cfr. T. Pérez Higuera, C. Delgado et alii, Arquitectura de Toledo. Del Ro- (٨)
mano al Gótico, págs. 181-186.

- P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, Iglesias de la Comunidad (٩)
de Madrid p?g. 219.

(١٠) خصصت ماريا أنطلس تواخاس بحثا يتعلق بهذه الكنيسة ، ووثقت بدقة شديدة مراحل إنشاء
هذه الكنيسة ، والمعلمين الذين أشرفوا عليها . وكذلك التثبت من النقوش الكتابية الكائنة في أرضية البلاطة
الجانبية اليمنى.انظر.

M. A. Toajas Roger, carpintería y arquitectura del Renacimiento en Madrid: Las
techumbres de la parroquial de Camarma de Esteruela, págs. 19-54.

(١١) نفس المصدر من ٢١ (...) .

(١٢) نفس المصدر من ١٢٦ - ١٢٧ .

(١٣) نفس المصدر من ١٢١، ١٤١، ١٧٧ .

Cfr. P. J. Lavado Paradinas, La iglesia Parroquial de la Asunción en Mora- (١٤)
tilla de los Meleros (Guadalajara), pégs. 115 - 122.

- Cfr. P.F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, op. cit., pág. 88. (10)
- Cfr. B. Pavon Maldonado, *Arta Toledano: Islámico y Mudéjar*, pág. 88. (11)
- M. A. Castillo Oreja, *La Universidad de Alcalá en las empresas de Cisneros*, pág. 30. (12)
- Ibidem, pág. 36. (13)
- Cfr. M. A. Castillo Oreja, *Colgio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, pág. 35. (14)
- Ibidem, págs. 48-50. (15)
- Ibidem, págs. 55-56. (16)
- M. A. Toajas Roger, *En torno al llamado "Estilo Cisneros": La techumbre del Paraninfo de Alcaá de Henares*, pág. 79. (17)
- Ibidem, pág. 89. (18)
- G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. 2, pág. 18. (19)
- G. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, págs. 160-161 (20)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. 2. (21)
- C. Morte García, *El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona*, pág. 142. (22)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. 2, pág. 351 (23)
- Ibidem, págs. 57-58. (24)
- Ibidem, vol. 1, pág. 289. (25)
- Ibidem, vol. 2, pág. 111. (26)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, pág. 188. (27)
- Ibidem, págs. 194-197. (28)
- Cfr. G. Borrás Gualis, *Arte Mudéjar Aragonés*, vol. 2, pág. 286-291. (29)
- Ibidem, págs. 43-47. (30)
- Ibidem, pág. 443. (31)
- Cfr. M. I. 'Alvaro Zamora, *La torre de Santa Maréa de Uteb y la azulejería de Muel*, págs. 25-27. (32)

- G. Borrás Gualis, op. cit., vol. 2, pág. 444. (28)
- J.L. Corral y F. J. Peña (eds.), La Cultura Islámica en Aragón, pág. 8. (29)
- Cfr. C. Gómez Urdáez, Arquitectura Civil en Zaragoza en el siglo XVI, (10) págs. 196-197 y 205.
- Ibidem, págs. 130-131. (11)
- Cfr. C. Antolín Coma, La techumbre de la casa de Gabriel Sánchez. (12)
- P. Mogollón, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás (coord.), "El Arte (12) Mudéjar", págs. 86.
- P. Mogollón, El Mudéjar en Extremadura, págs. 213. (13)
- Ibidem, págs. 214. (10)
- Cfr. M. P. Peña Gómez, Arquitectura y Urbanismo en Llerena, págs. 120-130. (16)
- P. Mogollón, op. Cit., págs. 236-238. (17)
- Un ejemplo de ello sería la torre de la iglesia parroquial de Santa Lucía en (18) Puebla de Sancho Pérez (Badajoz), también de la Orden Militar de Santiago, cfr. ibídem, págs. 257-259.
- P. Mogollón, El Mudéjar en Extremadura, en G. Borrás (coord.), "El Arte (19) Mudéjar", págs. 90-91.
- Cfr. P. Mogollón, El mudéjar en Extremadura, págs. 197-199. (00)
- Ibidem, págs. 200-204. (01)
- Ibidem, págs. 204-206 y 195-197. (02)
- Ibidem, págs. 263-265. (03)
- Ibidem, págs. 127-131. (04)
- Cfr. A. Ruiz Mateos, Las Casas de la Encomienda pertenecientes a la Orden (00) de Santiago en Tierras Extremeñas, págs. 247-259.
- Cfr. A. Ruiz Mateos, Residencias del Tribunal de la Inquisición de Llerena (06) en Palacios Santiaguistas, págs. 255-273 y Palacio de los priores de San Marcos de León, situado en Puebla del Prior; páginas 209-231. Sobre los palacios de Llerena, cfr. M. P. Peña Gómez, op. cit., págs. 249-262.

J. Bérchez y A. Zaragoza, En torno al legado hispanomusulmán en el (٥٧)
ámbito arquitectónico valenciano, pág. 94.

Ibidem, págs. 95. (٥٨)

Ibidem, págs. 96. (٥٩)

Cfr. A. Zaragoza Catalán, Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera (٦٠)
era en la arquitectura medieval valenciana, páginas 309-316.

La primera sistematización científica la realizó: A. E. Pérez Sánchez, Iglesias (٦١)
mudéjares del Reino de Murcia, págs. 91-112.

Ibidem, págs. 93-96. (٦٢)

C. Gutiérrez-Cortines Corral, Renacimiento y arquitectura religiosa en la (٦٣)
antigua diócesis de Cartagena, págs. 439.

Cfr. A. E. Pérez Sánchez, op. cit., págs. 96-97. (٦٤)

C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., pág. 440 y A. E. Pérez Sánchez, op. (٦٥)
cit., pág. 97.

C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 440. (٦٦)

Ibidem, págs. 442-451 y A. E. Pérez Sánchez, op. cit., págs. 99-100. (٦٧)

C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 441. (٦٨)

Ibidem, págs. 453. (٦٩)

A. E. Pérez Sánchez, op. cit., págs. 101. (٧٠)

Cfr. C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 464-470. (٧١)

Ibidem, pág. 465. El edificio no existe en la actualidad. (٧٢)

Las capillas laterales se añaden aadiendo desde fines del siglo XVI. (٧٣)

C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 468. (٧٤)

Ibidem, págs. 470. (٧٥)

(٧٦) نفس المصدر من ١٧٣٢ ، ومن المؤسف أن الأعمال المدجنة التي كانت في بلدة لوركا اختفت
جميعها ، ومع هذا تخبئ لنا الوثائق معلومات عن أعمال كبرى مثل المصلى الكبير في الكنيسة التابعة لدير
لا مرثيد ، حيث كان له سقف عبارة عن هيكل خشبي مئمن الشكل عند منطقة الصدر ، وكان المؤسس هو
النبيل/ خوان جارثيا دي الكارات (...) انظر

Cfr. M. T. Belda Iniesta y M. T. Marín Torres, Las Techumbres mudéjares de Lorca en el siglo XVI págs. 105-111.

A. E. Pérez Sanchez, op. cit., pág. 106 y C. Gutiérrez-Cortines Corral, op. cit., págs. 464.

M. T. Belda Iniesta y M. T. Marín Torres. op. cit., págs. 116.(vii)

AA.VV., Historia de la Región Murciana, tomo V, págs. 350. (viii)

AA.VV., Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba, tomo (ix) VI, págs. 187.

G. Cfr. Duclós Bautista. carpintería de lo blanco en La arquitectura (x) religiosa sevillana, págs. 312-313.

Ibidem,págs. 314. (xi)

Ibidem,págs. 315. (xii)

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, Guía artística de (xiii) Sevilla y su provincia, págs. 103.

Cfr. G. Duclós Bautista, op cit., págs 310-311. (xiv)

Ibidem,págs. 311. (xv)

Cfr. L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística, págs. 135. (xvi)

Cfr. M. A. Jordano Barbudo, Arquitectura medieval cristiana en Córdoba..., (xvii) págs. 217.

Ibidem, págs. 202- 203. (xviii)

Ibidem, págs. 205-206. (xix)

Ibidem,págs. 51. (xx)

Cfr. G. Duclós Bautista, op. cit., págs. 228. (xxi)

Cfr. M. C. Fraga González, Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía, (xxii) págs. 284-286.

Cfr. A. Morales, M.J. Sanz, J. M. Serrera y E. Valdivieso, op. cit., págs. (xxiii) 470.

Cfr. M. C. Fraga Gonzalez, op. cit., págs. 262. (٩٥)

Ibídem, págs. 269-272. (٩٦)

Cfr. AA.VV., Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba, (٩٧)
tomo V, págs. 79-86 y 27-34.

Ibídem, tomo VI, págs. 33. (٩٨)

Cfr. L. Gila Medina, op. cit., págs. 136-137. (٩٩)

Ibídem, pág. 130 y Arquitectura religiosa de La Baja Edad Media en Baena y Úbeda, págs. 116-121.

Cfr. L. Gila Medina, El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística, págs. 139-140. (١٠١)

V Lleo Cañal, Nueva Roma. mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano, págs. 30. (١٠٢)

Cfr. V. Lleo Cañal, La Casa de Pilatos. (١٠٣)

Cfr. F. Collantes de Terán Delorme y L. Gómez Estern, Arquitectura Civil Sevillana, págs. 1-7. (١٠٤)

Ibídem, págs. 47-48, 167-169, 233-236 y 243-251. (١٠٥)

Ibídem, págs. 85. (١٠٦)

(١٠٧) من المهمة الإشارة إلى احترام العادات الإسلامية حتى في القرى الصغيرة. وهنا نجد أن من الأمور ذات الدلالة إعادة بناء حمام في بلدة Peza ، ليكون قاصراً على استخدام المسلمين، رغم أن الحمام كان ملكاً لمسيحي من بلدة وادي أش. وجاء ذلك بناء على توصية من مجلس بلدية المدينة. وقد توقف الحمام عن العمل عام ١٥١٣ م ، وكان هذا التغير مرهوناً بالوضع السياسي ، واستخدمت الأراضي المقام عليها الحمام والمسجد المجاور في إقامة كنيسة. انظر:

M. Espinar Moreno, Rentas y Tributos de los baños de las tierras de Guadix: el baño de la Peza (1494-1514) p. 177-187.

Cfr. J. Szmolka Clares, El gobierno municipal de Granada y La Capitanía General (1492-1516), págs. 85-86. (١٠٨)

Ibídem, págs. 87. (١٠٩)

Cfr. C. Asenjo Sedano, Guadix, la ciudad musulmana del siglo XV y su transformación en La ciudad neocristiana del siglo XVI, págs. 235-248. (١١٠)

Cfr. N. Cabrilla, Almería morisca, v. 47-49. (111)

Sobre la morería de Málaga, cfr. M. D. Aguilar García, Málaga: (1487- 155Q). Arquitectura y Ciudad, págs. 95-96. (112)

Documento citado en: A. Galán Sanchez y R. Peinado Santaella. Hacienda regia y población en el reino de Granada: La geografía morisca a comienzos del siglo XVI págs. (52-63. (113)

Para Málaga4 cfr. M. D. Aguilar García, op. cit., páginas 72-96. Para Granada: R. López Guzmán, Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI, págs. 59-94. (114)

En Málaga el Cabildo ocupará una mezquita, cfr. M. D. Aguilar García. op. cit., págs. 131. (115)

Sobre la evolución urbana de Granada y sobre edificaciones concretas. cfr. R. López Guzmán, op. cit. e I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, Arquitectura mudéjar granadina. (116)

Este cambio de culto llevaba también implícito que los bienes con que se mantenían las mezquitas pasaban ahora a las nuevas iglesias. cfr. M. Espinar Moreno y J. J. Quesada Gomez. mezquitas convertidas en iglesias en las comarcas de Guadix y Baza (1490-1501). Datos sobre el urbanismo mudéjar, páginas 767-7 y 5. (117)

E. Pérez Boyero, La construcción de las iglesias en el Marquesado de los Vélez, págs. 813. (118)

Ibidem , págs. 814. (119)

Cfr. J. M. Gómez-Moreno, La visita a las Alpujarras de 1578-79. págs (120) 356-357.

Cfr. M. D . Aguilar García, Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa . y civil, págs. 168-20 y Villanueva Muñoz y M. R. Torres Fernández. Armaduras mudéjares en las iglesias de la provincia de Almería. págs. 291-302. (121)

El primer intento seguido posteriormente por otros autores corresponde a J. A. García Granados, La iglesia parroquial de Guadahortuna, págs. 119-158. (122)

J. M. Gomez -Moreno Calera, El Mudéjar Granadino, pág. 148 . (123)

Para ampliar la información sobre los ejemplos que se citarán son fundamentales los siguientes estudios, para Almería: M. R. Torres Fernández, (124)

La Arquitectura Civil y Religiosa en los siglos XVI al XVIII, págs. 1299-1312; para Málaga: M. D. Aguilar García. Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil y para Granada: I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, Arquitectura Mudéjar Granadina.

M. D. Aguilar García, op. cit., págs. 63. (120)

Ibidem, págs. 68-79. (121)

Ibidem, págs. 67. (122)

M. D. Aguilar, El mudéjar en el Reino de Granada: Realizaciones de Almería y Málaga, pág. 60. Véase, también, de la misma autora: Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil, págs. 89-90.

Cfr. M. D. Aguilar García, Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil. (123) págs. 90-92.

J. M. Gómez -Moreno Calera, La iglesia de la Encarnación de Albolte. (124) Arte e Historia.

Sobre materiales y su utilización en la provincia de Almería. cfr. M. R. (125) Torres Fernández y E. Villanueva Muñoz, Aspectos de la arquitectura mudéjar almerense: materiales y técnicas. págs. 559-570.

La cerámica arquitectónica aun no está bien estudiada. Cfr. J. M. Gómez - (126) Moreno El Mudéjar Granadino, págs. 146-147.

Sobre torres malagueñas. cfr. M. D. Aguilar García, op. cit., págs. 141- (127) 149.

Cfr. R López Guzmán, Tecnología Mudéjar, págs. 297-309; M. D. Aguilar (128) García, El Mudéjar en el Reino de Granada: Realizaciones de Almería y Granada, págs. 62-63 y 71 y Málaga: (1487-1550). Arquitectura y Ciudad, págs 210.

Cfr. J. M. Gómez-Moreno Calera, La visita a las Alpujarras de 1578-79, (129) págs. 355-367.

Cfr. M. D. Aguilar García, El Mudéjar en el Reino de Granada: Realiza- (130) ciones de Almería y Granada, págs. 63.

Cfr. I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, Arquitectura Mudéjar Grana- (131) dina, págs. 158.

Para mayor información: *Ibídem*, págs. 156-162. (128)

Cfr. M. D. Aguilar García, Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil, (129) págs. 98-106.

M. R. Torres Fernández, La Arquitectura Civil y Religiosa en los siglos (130) XVI al XVIII, págs. 1297-1299.

R. López Guzmán, Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI, (131) págs. 517-519.

C. Félez Lubelza, El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la ar- (132) quitectura pública, págs. 176.

Sobre arquitectura civil, cfr. R. López Guzmán, *op. cit.*; también, cfr. C. (133) Argente del Castillo Ocaña, La vivienda granadina. Una aproximación a su tipología (1492-1516), págs 137-157.

Las obras realizadas en los Reales Alcázares por los Austrias han sido (134) perfectamente analizadas por A. Marín Fidalgo, El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias. De este texto hemos extraído los principales datos históricos.

Sobre las intervenciones realizadas en la Alhambra, cfr. R. López (135) Guzmán, *op. cit.*, págs. 269-274; y con una óptica novedosa desde un análisis de confluencia multicultural: M. E. Díez Jorge, El palacio islámico de la Alhambra: Propuestas para una lectura multicultural.

Sabemos que colaboró en la construcción de algunos espacios señeros (136) como el Pilar de Carlos V, pero también fueron prestamistas de los monarcas. Así, en 1504 se les devolvían 200.000 maravedíes, cfr. R. López Guzmán, *op. cit.*, págs. 263.

M. A. Garrido Atienza, Las Capitulaciones para la entrega de Granada, (137) págs. 130.

A. Torre y del Cerro, Moros Zaragozanos en obras de la Aljafería y de la (138) Alhambra, págs. 5-6. También se trajeron hortelanos valencianos para el cuidado tanto de los sistemas hidráulicos como de los jardines alhambrenos, cfr. J. A. García Granados y C. Trillo Sanjosé, Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495), págs. 150).

Sobre los distintos artistas que trabajan en la Alhambra en época de los (139) Reyes Católicos, véase la documentada obra de R. Domínguez Casas, Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos.

L. Torres Balbás, Los Reyes Católicos en la Alhambra, págs. 375. (100)

Ibidem, págs. 376. (101)

Ibidem, págs. 380. (102)

M. Gómez-Moreno Gonzalez, Guía de Granada, págs. 27-28. (102)

Archivo de la Alhambra L-6-20, cit. en R. López Guzmán, op. cit., pág. (104)
264. El trabajo sería realizado por el pintor Damián del Pino; cfr. R. López Guzmán,
Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI, pág. 155.

Cfr. Archivo de la Alhambra L-5-51 y L-290-7; cit. R. López Guzmán, (100)
Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI, págs. 300.

Sobre intervenciones puntuales, cfr. E. Díez Jorge, op. cit., págs. 155- (106)
180.

A. Gallego y Burín, La Alhambra, págs. 132-133. (107)

A. Navagero, Viaje a España del magnifico micer Andrés Navagero, em- (108)
bajador de Venecia al emperador Carlos V págs. 854-833.

F. Checa Cremades, El arte Eslámico y la imagen de la naturaleza en la (109)
España del siglo XVI, págs. 39.

Ibidem, págs.32. (110)

Quiero agradecer tanto el asesoramiento bibliográfico como la ayuda en (111)
el trabajo de campo a los profesores Alberto Darías Príncipe y Eugenio García de
Paredes Pérez.

C. Fraga González, El Mudéjar en Madeira y Canarias, págs. 137. (112)

C. Fraga González, Aspectos de la Arquitectura mudéjar en Canarias, (112)
págs. 13.

Ibidem, págs. 15-16. (113)

Ibidem, págs. 39-51. (110)

Cfr. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en Canarias, pág. 33 y (111)
Los Archipiélagos Atlánticos, págs. 192.

Cfr. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en Canarias, págs. 32- (117)
48.

Ibídem, págs. 33-34. (118)

Ibídem, págs. 49-58. (119)

C. Fraga González, Aspectos de la ~ Arquitectura mudéjar en Canarias, (120) págs. 55.

C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira (121) y Canarias, pág. 306.

Cfr. C. Fraga González, La arquitectura mudéjar en Canarias, págs. 65-67. (122)

C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira (123) y Canarias, págs. 306.

Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura Mudéjar en Canarias; M. C. Calero Ruiz, Carpintería religiosa de signo mudéjar en la arquitectura del Puerto de la Cruz (Tenerife), págs. 315-318; G. Fuentes Pérez, Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de los Realejos (Tenerife), págs. 319-322 y M. Rodríguez Gonzalez, Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de Santa Cruz de Tenerife, págs. 327-331.

C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los archipiélagos Atlánticos: (124) Canarias, Madeira y Azores, págs. 162.

Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Canarias, págs. (125) 115-125.

- C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: (126) Canarias, Madeira y Azores, págs. 163.

Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Canarias, págs. (127) 135-138, 140 y 145-152.

C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los Archipiélagos de Madeira (128) y Canarias, pág. 306.

C. Fraga González, Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: (129) Canarias, Madeira y Azores, pág. 165.

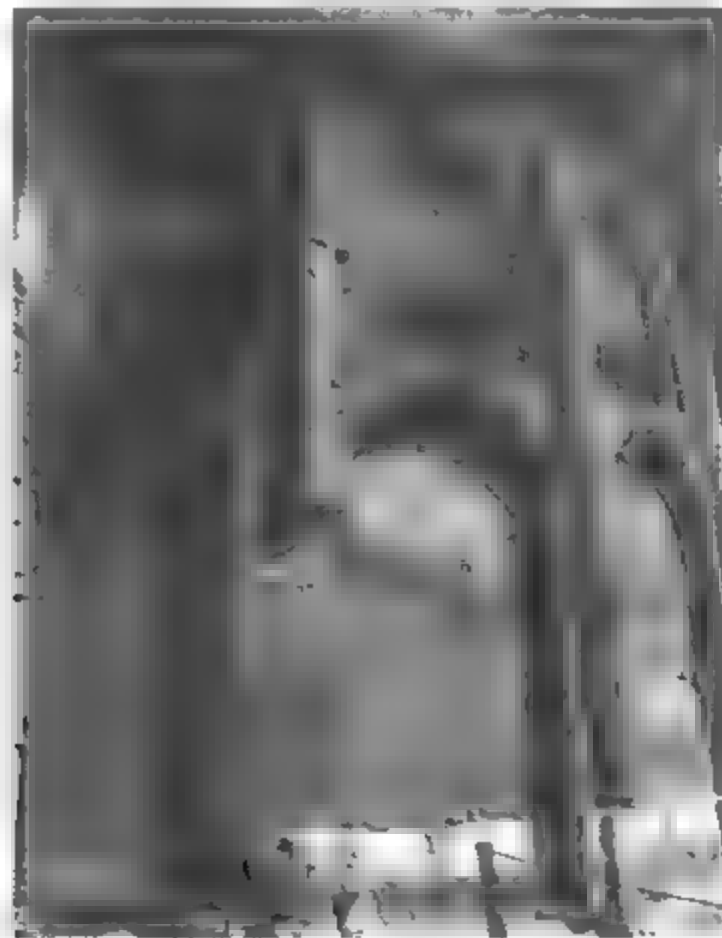
C. Fraga González, El Mudéjar en Madeira y Canarias, pág. 143. (130)

Cfr. C. Fraga González, Los Archipiélagos Atlánticos, pág. 194. (131)

Cfr. C. Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Canarias, pág. 82. (132)



١٥٦ - منظر للمذابح في كنيسة سان ترسو في ساهاجون اليون



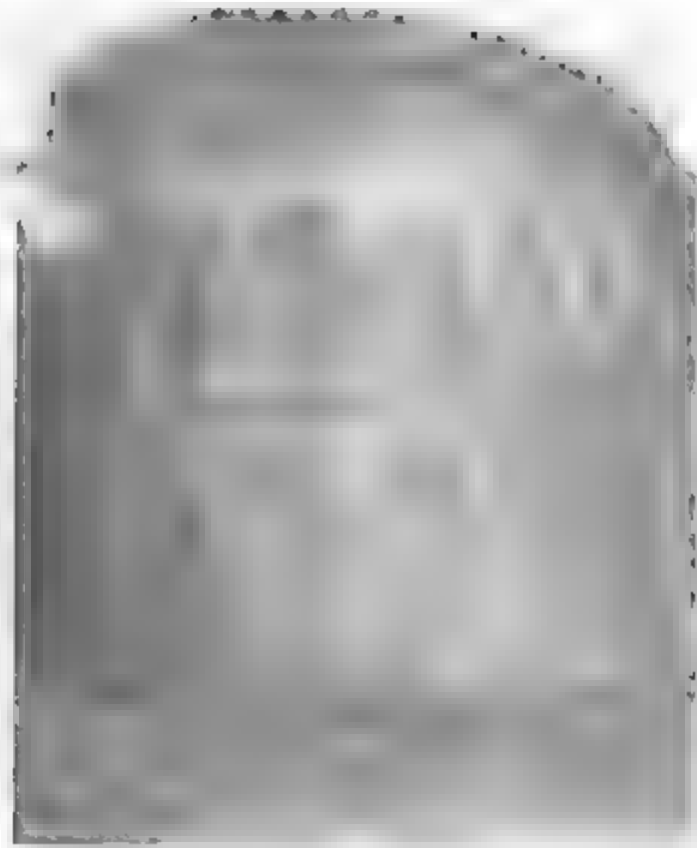
١٥٧ - فرستو القديمة (بلد الوليد)
كنيسة القديس خوان المعمدان - تفاصيل
في المذبح



١٥٨- ببالباندو (سامورة) - كنيسة سان بدور تفاصيل في مقدمة الكنيسة



١٥٩- منظر عام لقصر جاليانا (طليطلة)



١٦٠ مديح كنيسة مسيح النور (الباب المردوم) (طليطلة)



١٦١- منظر خارجي لكنيسة سان أيوخيينو (طليطلة)



١٦٢- منظر داخلي لكنيسة سان لوكاس (تاليفلة)



١٦٣- منظر داخلي لكنيسة سان رومان (تاليفلة)



١٦٤- منظر برید سانت إیزابیل لاریال (طليطلة)



١٦٥- منظر داخلى لكنيسة سان أندرس (طليطلة)



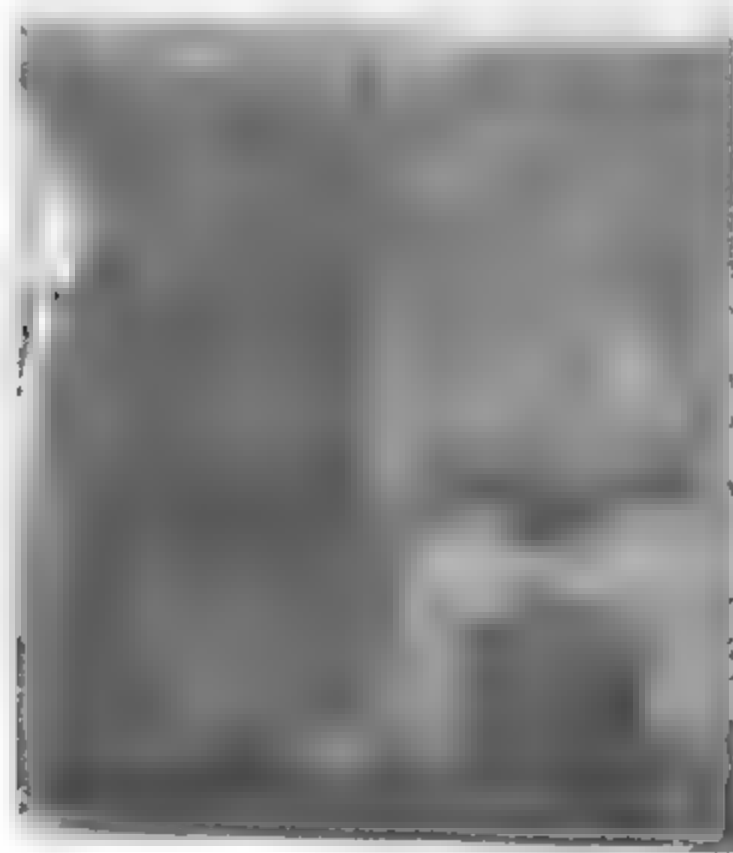
١٦٦- منظر دى لا اسونثيون فى دير لاس اوليخاس (مرغش)



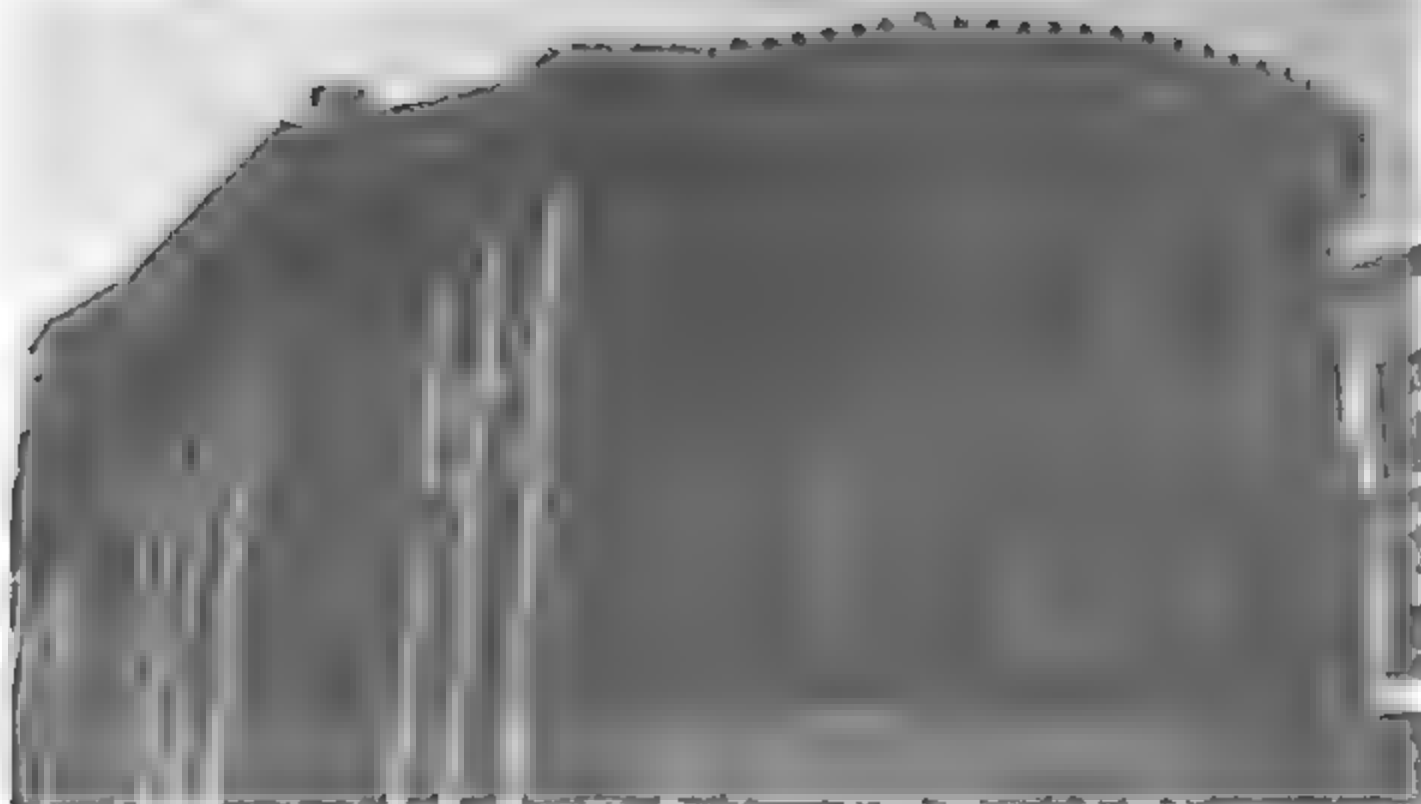
١٦٧- منظر للمذبح بكنيسة سان لورنتو فى ساهاجون (ليون)



١٦٨ - كنيسة عدراء الجرفى ساهاجون (ليون)



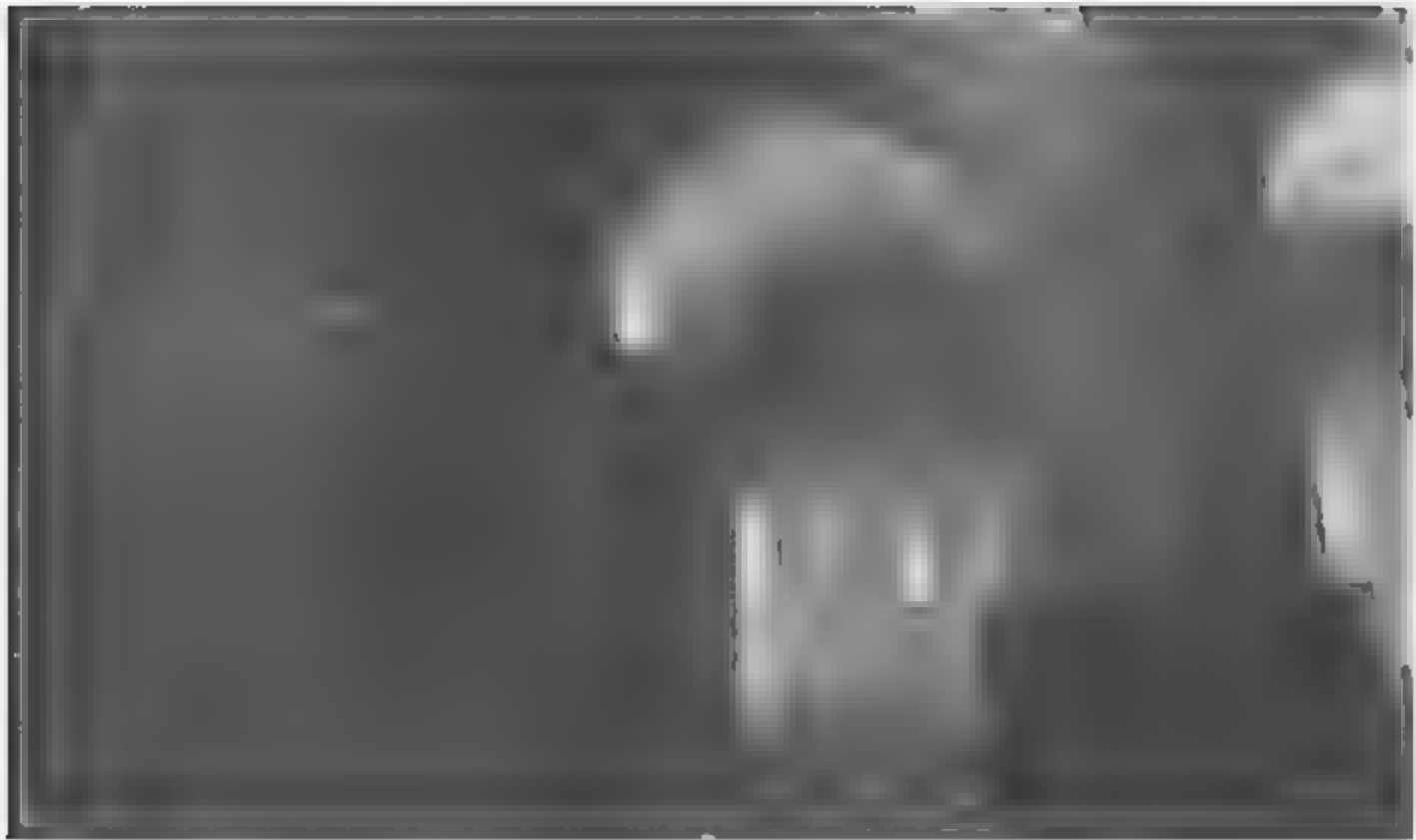
١٦٩ - كنيسة دير الفرنسيكان لارجرينا ساهوجون (ليون) تفاصيل فى الواجهة



١٧٠ - تورو (سامورة) منظر للمذبح بكنيسة سان لورنثو



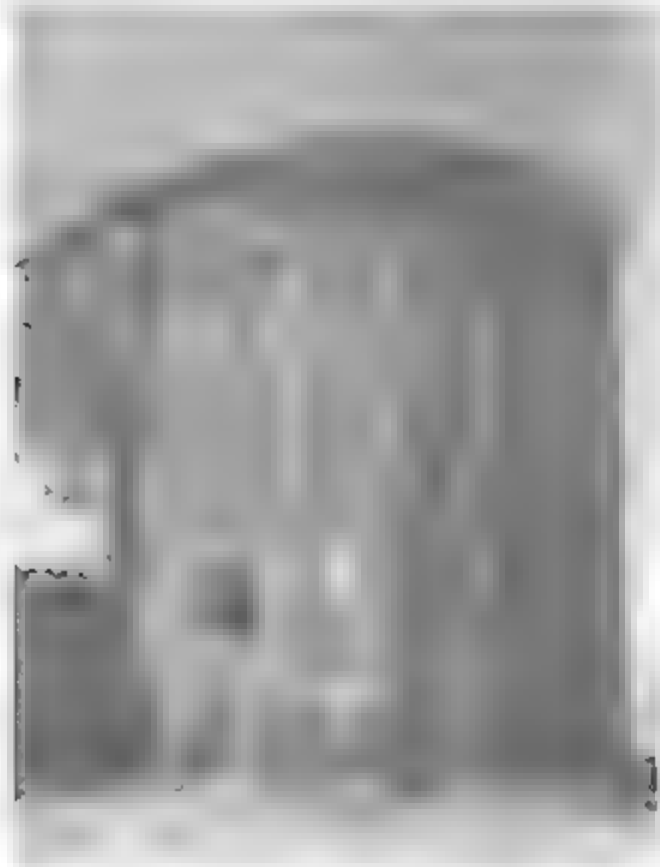
١٧١ - بيالاندو (سامورة) منظر لمذبح كنيسة سانتا ماريا



١٧٢ - منظر من الداخل لكنيسة سان سلبادور دي لوس كاباييروس - تورو (سامورة)



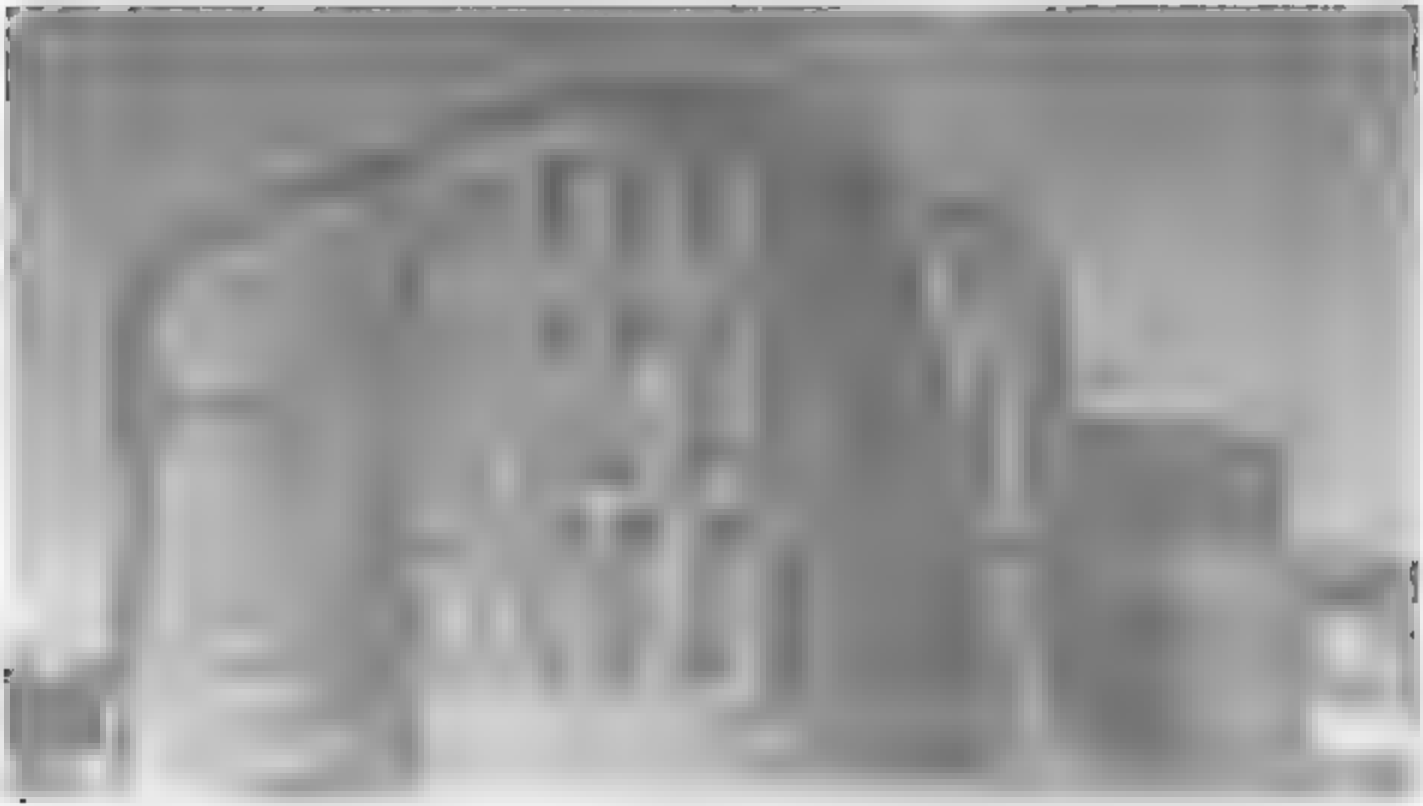
١٧٣ - منظر عام لكنيسة كريستوى دي لاس باتاياس - تورو (سامورة)



١٧٤- منظر للمذبح فى كنيسة دون بيداس (آبيلا)



١٧٥- القصارين (بلد الوليد) مذبح وبرج كنيسة سان بدرو



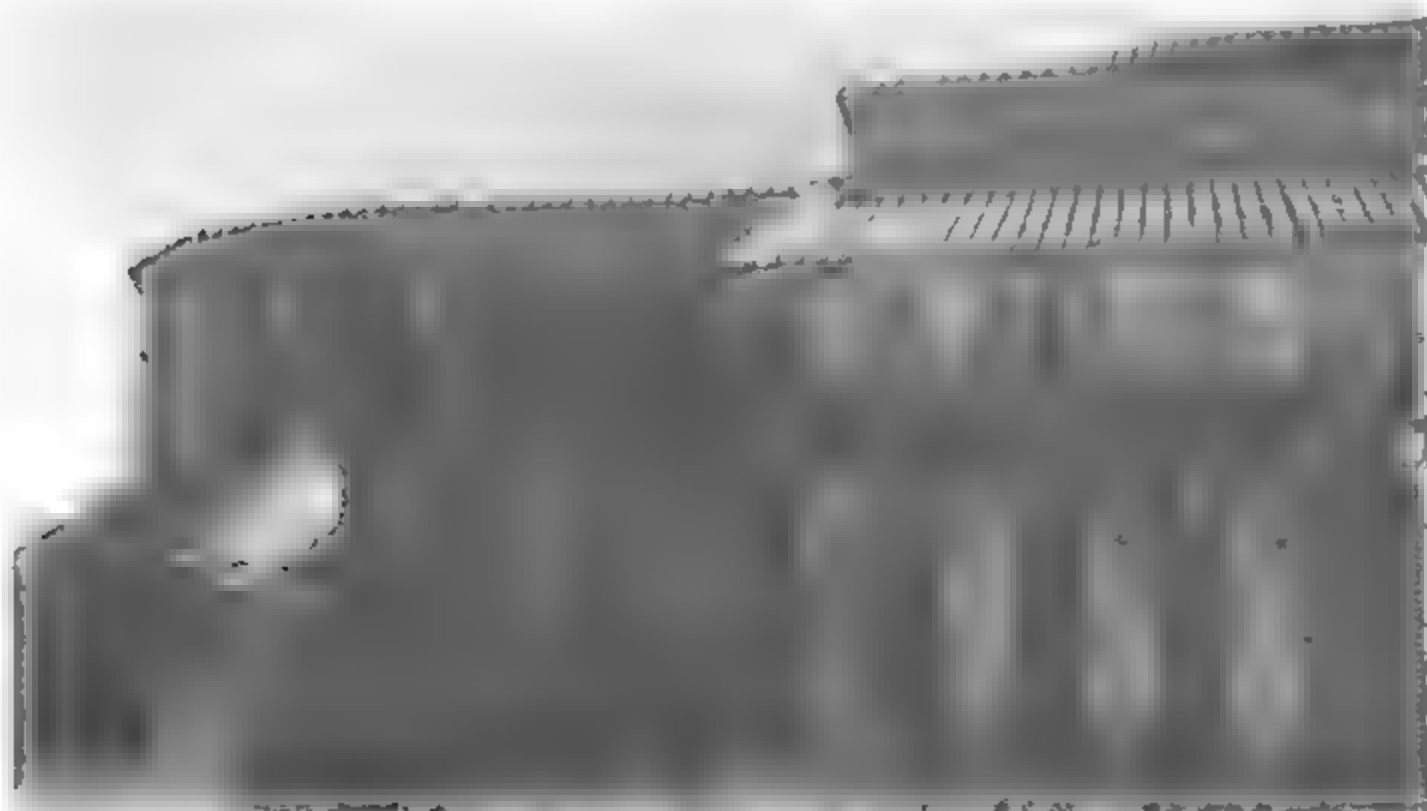
١٧٦- موريل دى ثابار ديل (بلد الوليد) منظر عام للمذبح بالكنيسة



١٧٧- كويار (شيقوية) مذبح كنيسة سان استنان



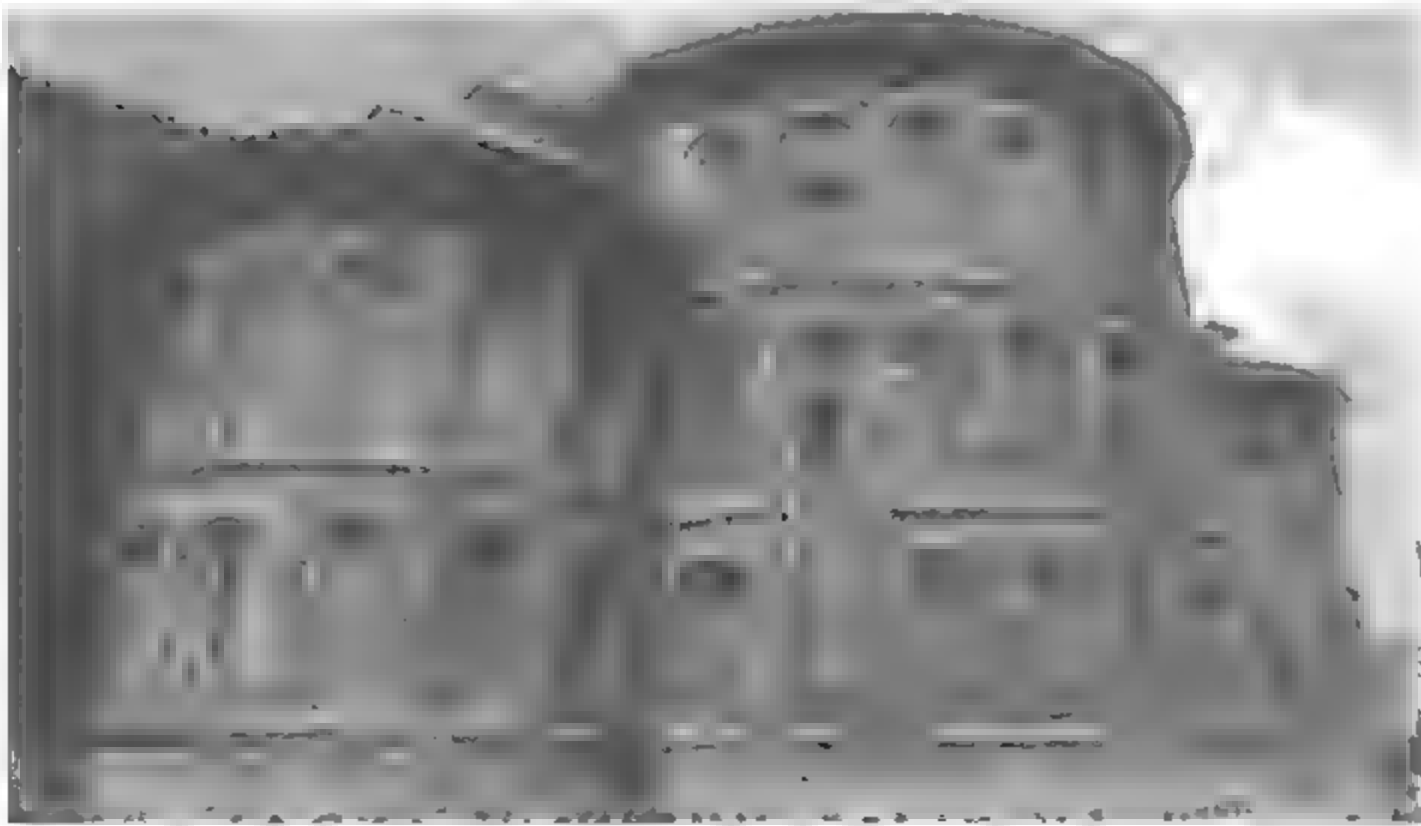
١٧٨- كويار (شيقوبية) منظر عام للكنيسة سان مارثين



١٧٩ منظر خارجي للكنيسة سان خوان باوتستا في ناروس دل كاستيو (ابيلا)



١٨٠ تفاصيل لمناظر مرسومة فى برج هرقل (شيقوبية)



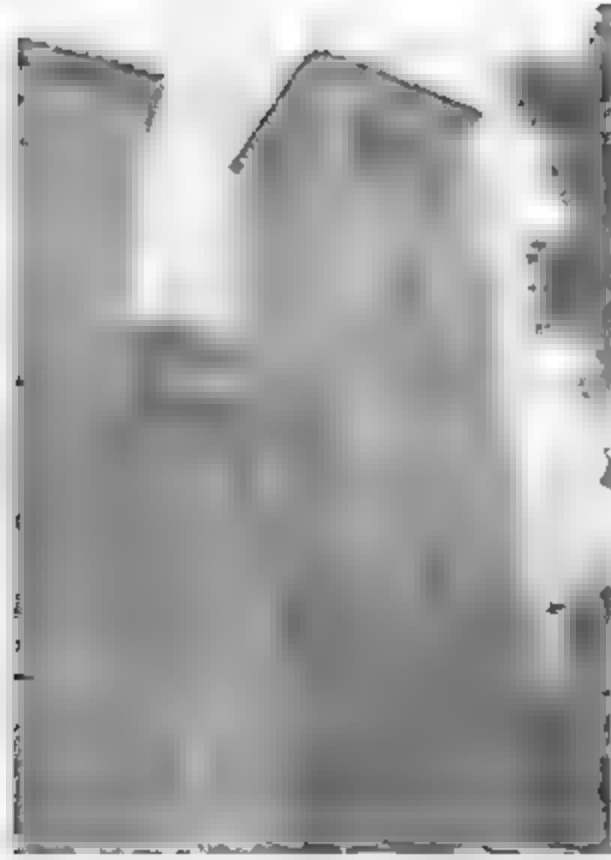
١٨١ - طليطلة . كنيسة سانتياجو دل آربال المذبح



١٨٢- منظر من الداخل لكنيسة سانتياجول دل أريال (طليطلة)



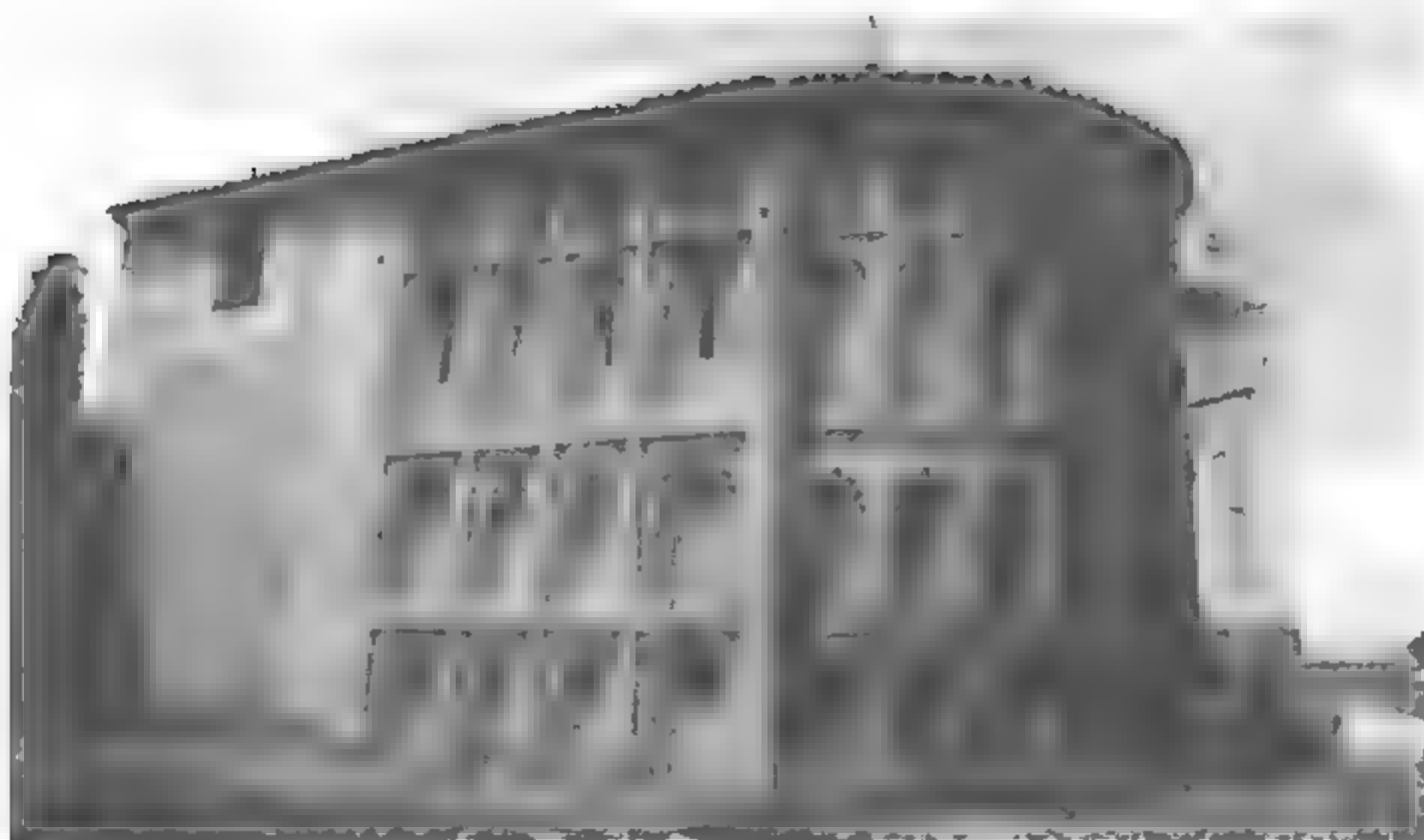
١٨٣- الواجهة الرئيسية لكنيسة سانتياجول دل أريال (طليطلة)



١٨٤- المذبح والبرج فى كنيسة سانت ليوكاديا (طليطلة)



١٨٥- واجهة كنيسة سانتا ليوكاديا



١٨٦- منظر عام لكنيسة كريستو دي لاييكا (طليطلة)



١٨٧- بوقرة (سرقسطة) برج كنيسة سانتو دومنجو



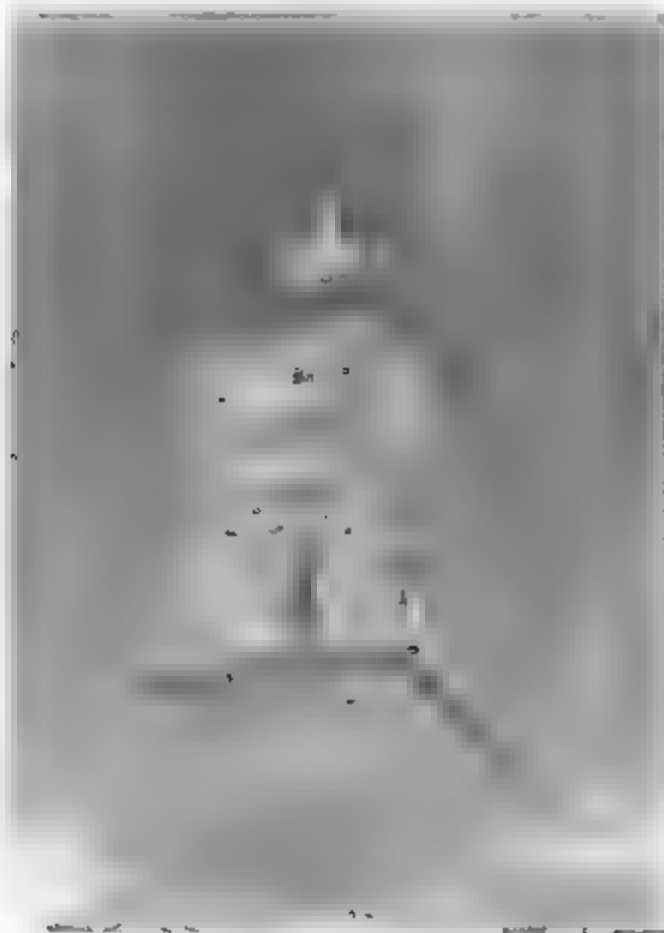
١٨٨- مذبح كنيسة سان خوان دورقة (سرقسطة)



١٨٩- برج كنيسة سان بايلو (سرقسطة)



١٩٠- إتيكا (سرقسطة) تفاصيل من برج الكنيسة



١٩١- برج كنيسة بلموتى دى قلعة أيوب (سرقسطة)



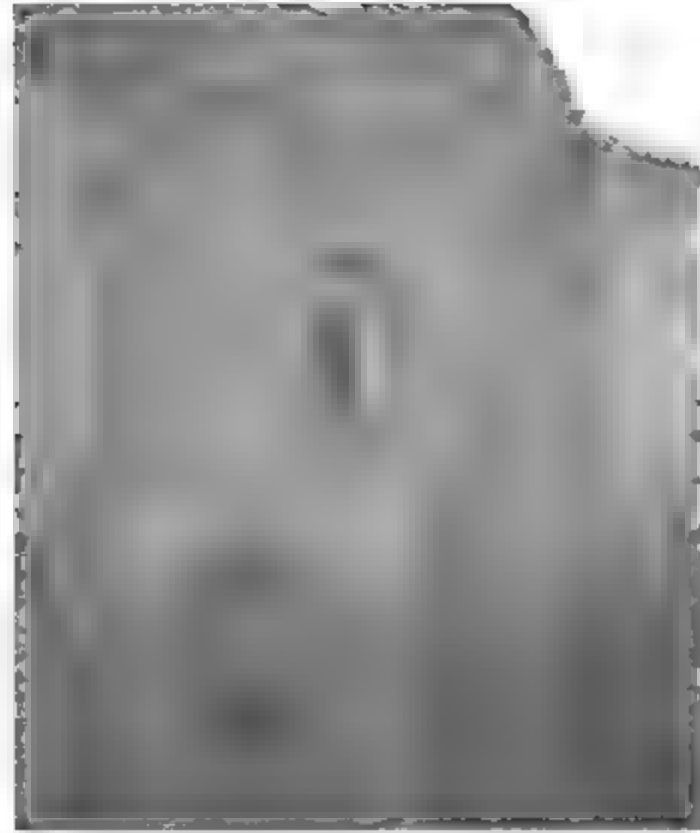
١٩٢ الكاتدرائية من الداخل (سويسرا)



١٩٢ - برج كاتدرائية ترويل



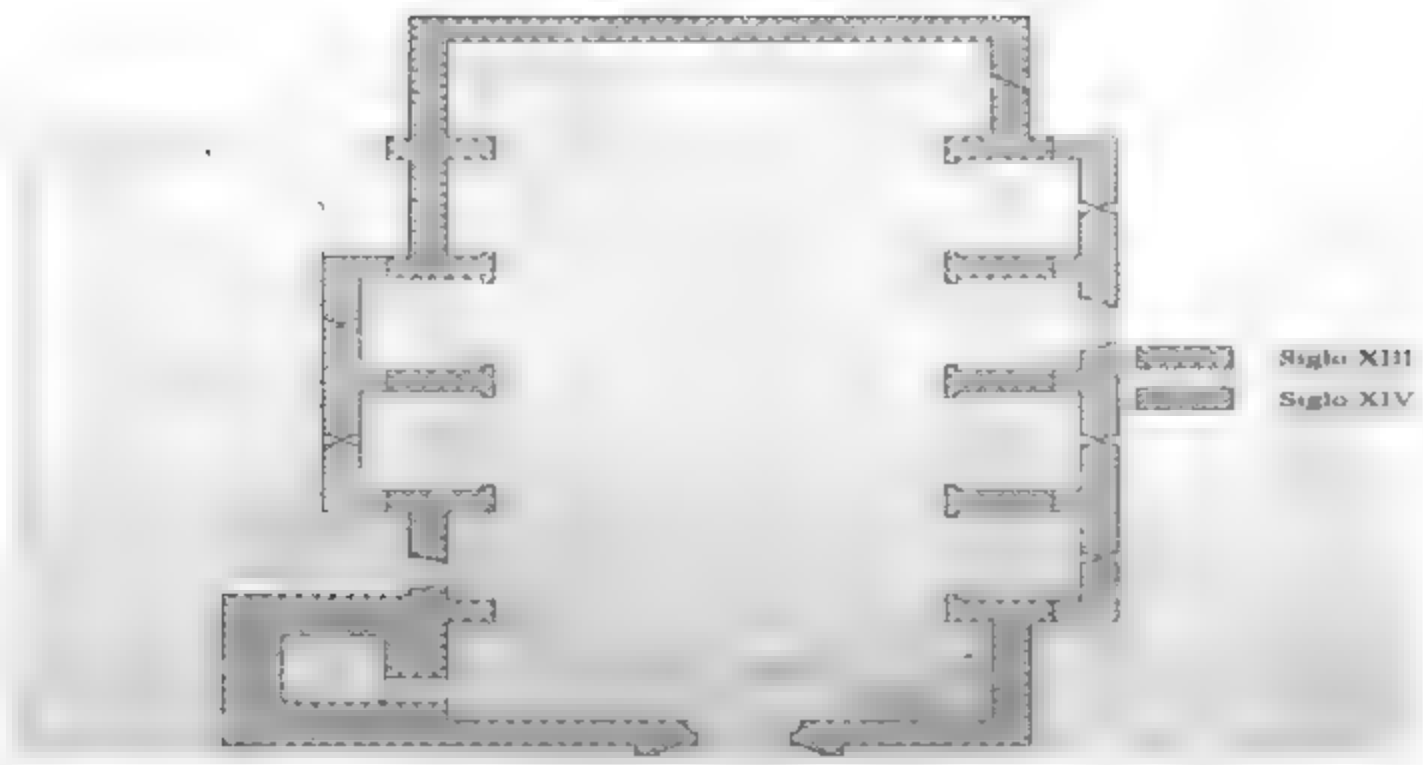
١٩٤ - برج كنيسة سان بدرو (ترويل)



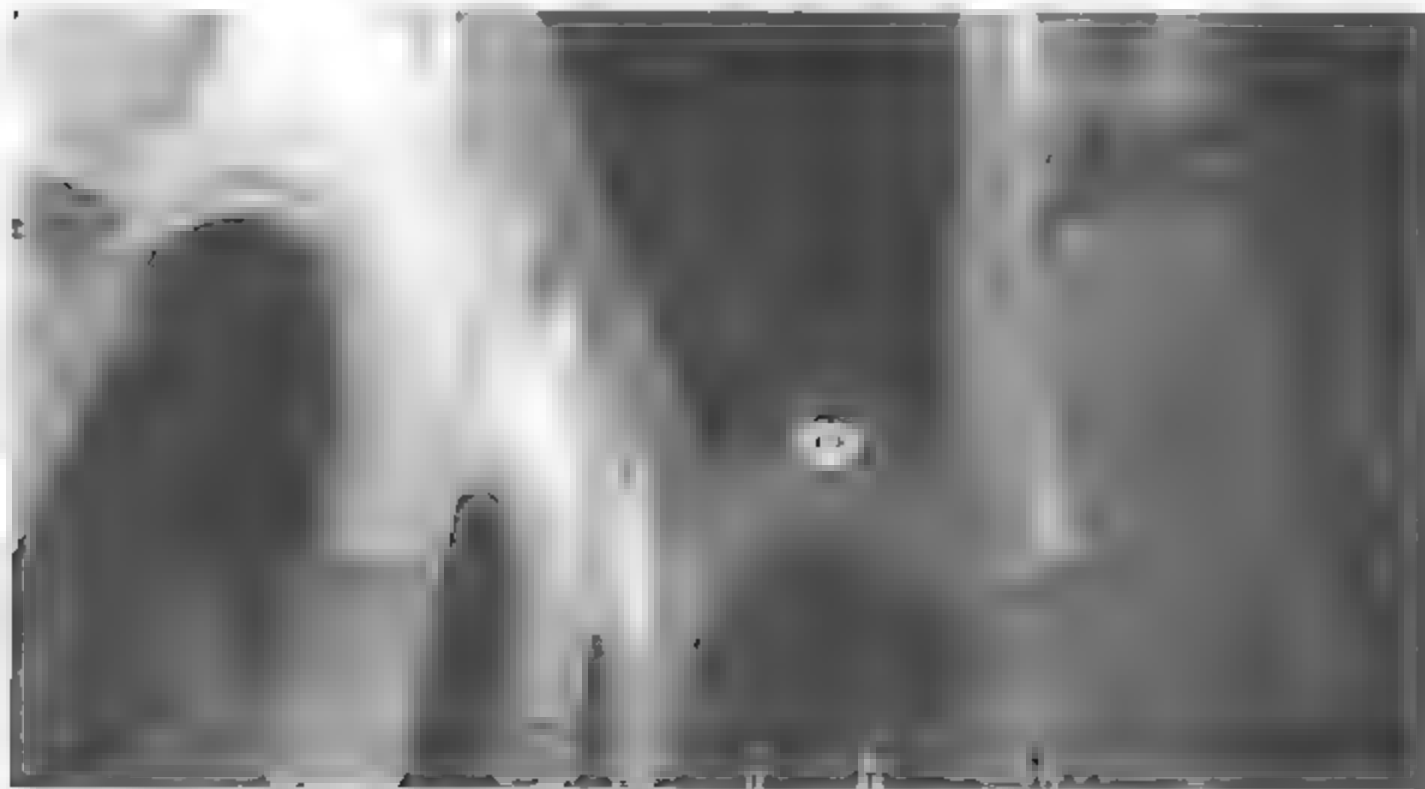
١٩٥ - جاليتيو (مقرش) مذبح الكنيسة



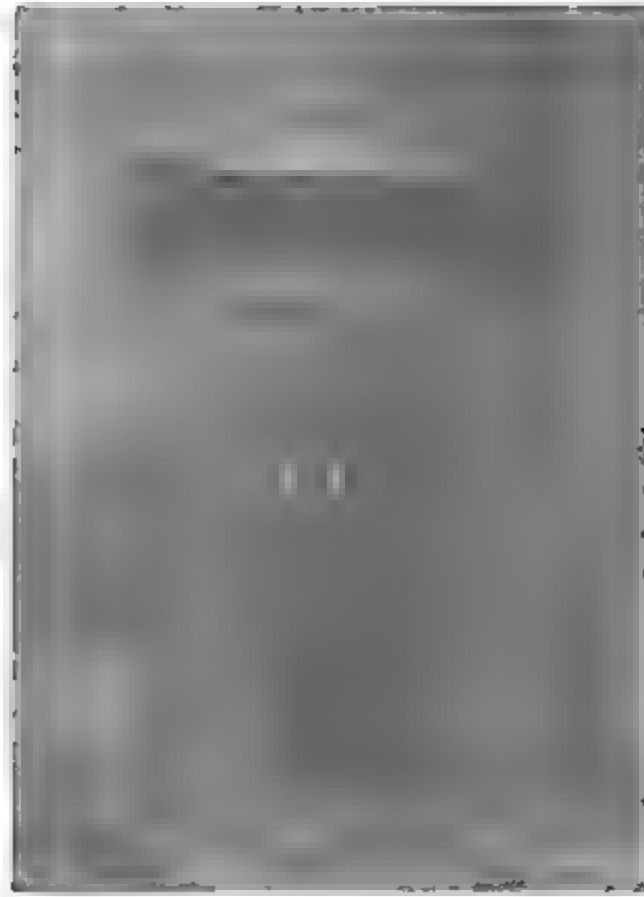
١٩٦ - كوراشار (قسطلون) مخطط الكنيسة



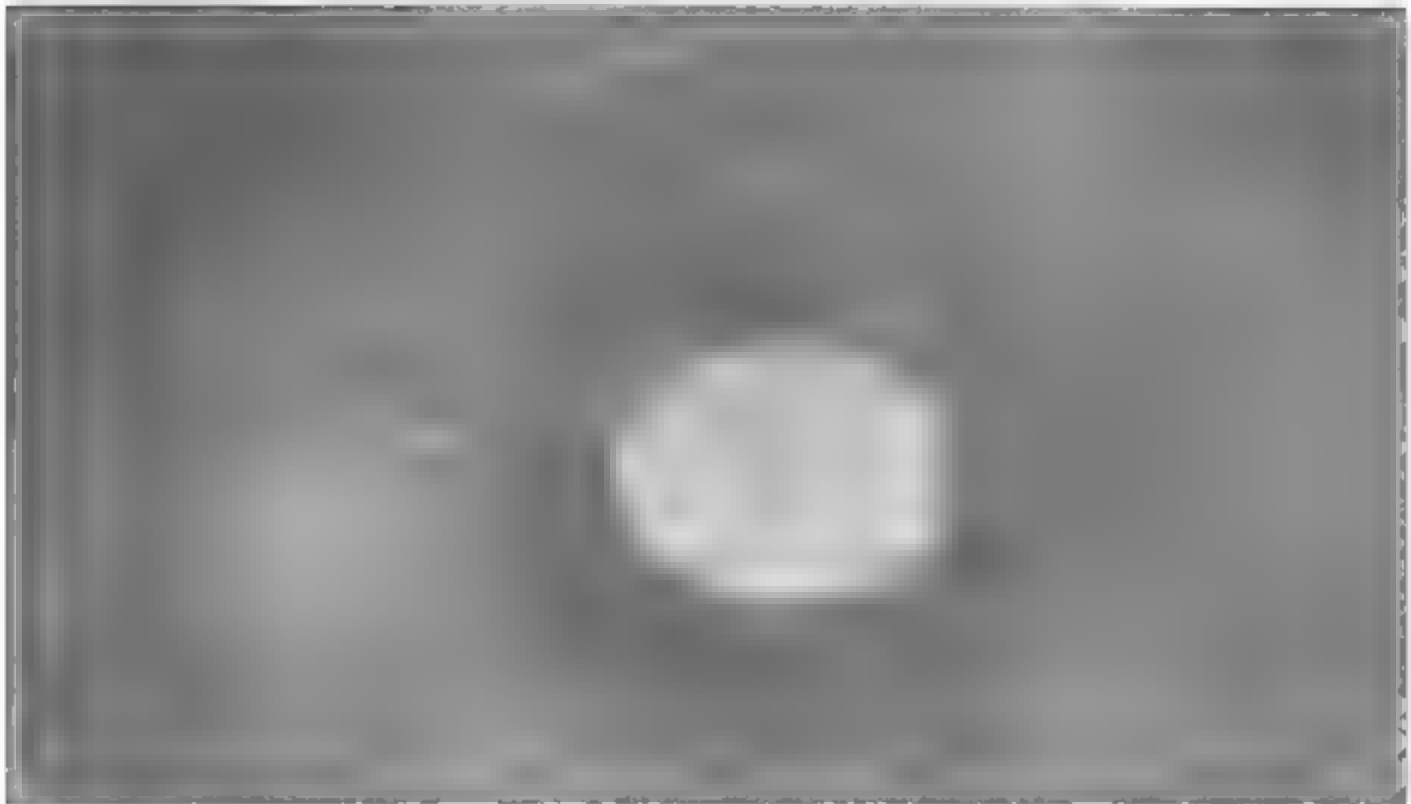
١٩٧ مخطط الكنيسة سانتا مارسا - ليديا (بنسبية)



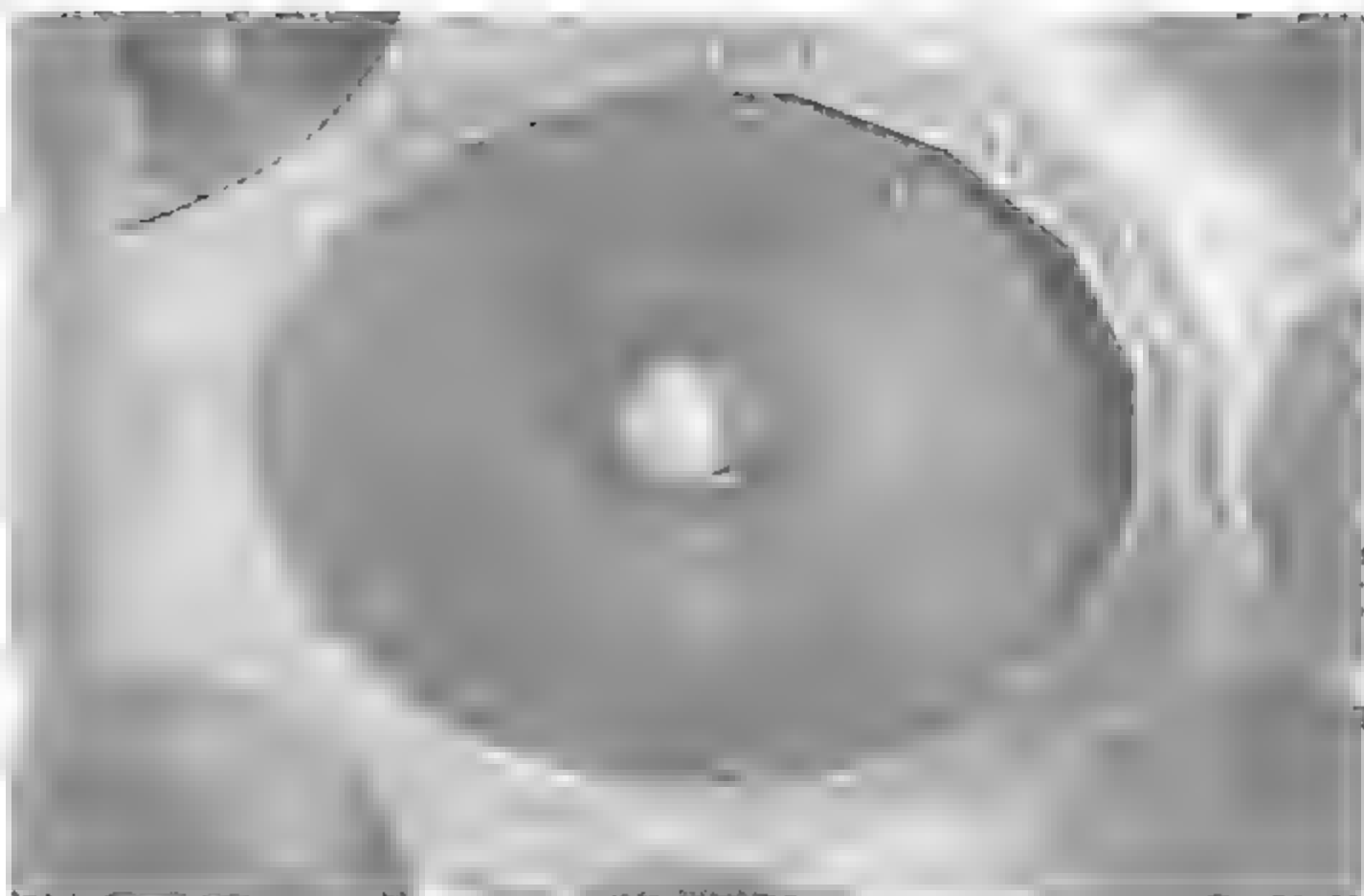
١٩٨ - منظر داخلي لكنيسة سان لورنتشو (قرطبة)



١٩٩ - واجهة جانبية لكنيسة سان ميغل (قرطبة)



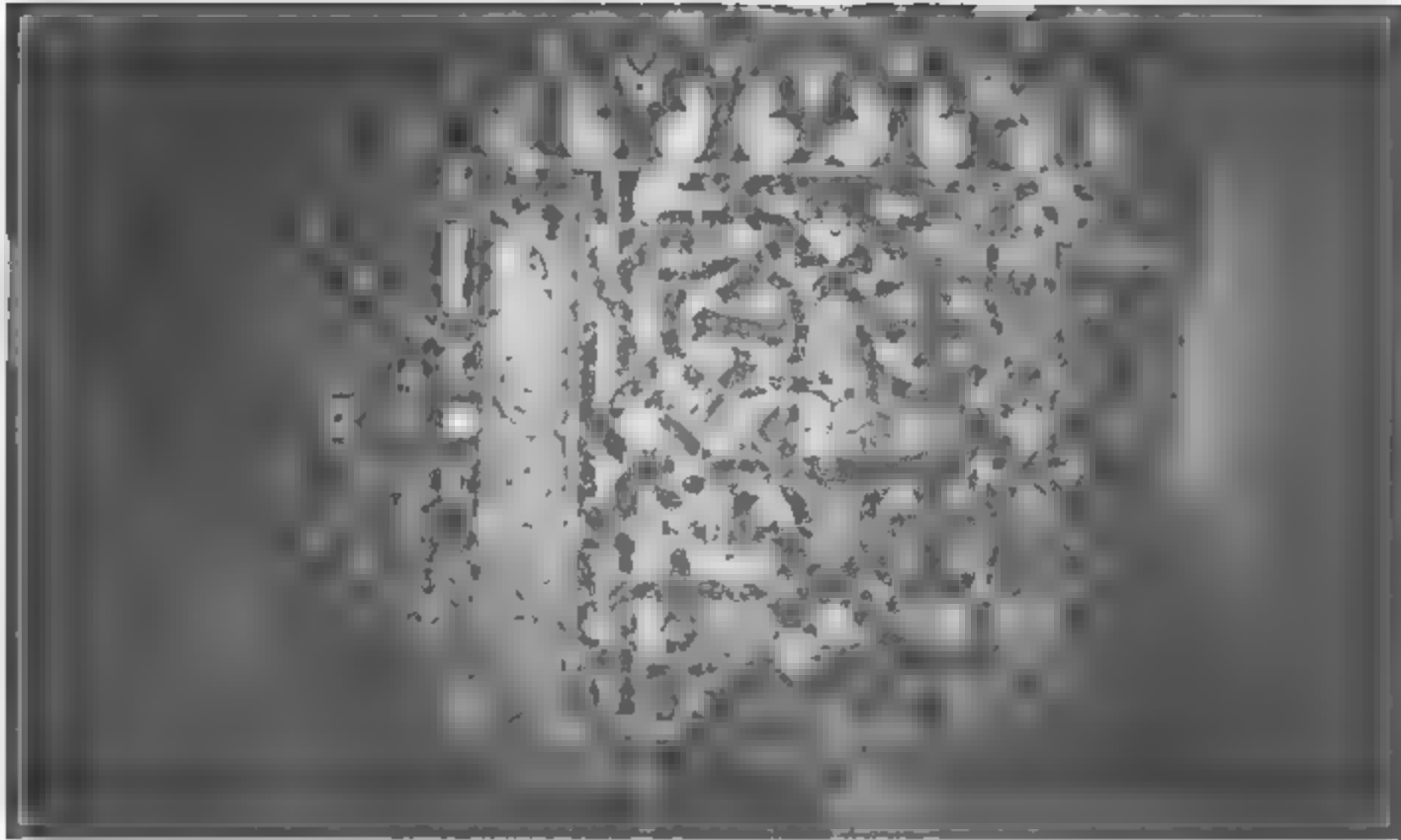
٢٠٠ - قبة غرفة المقدسات الحالية في كنيسة سان بايلو (قرطبة)



٢٠١ - مصلى لايداد بكنيسة سانتا مارينا (إشبيلية)



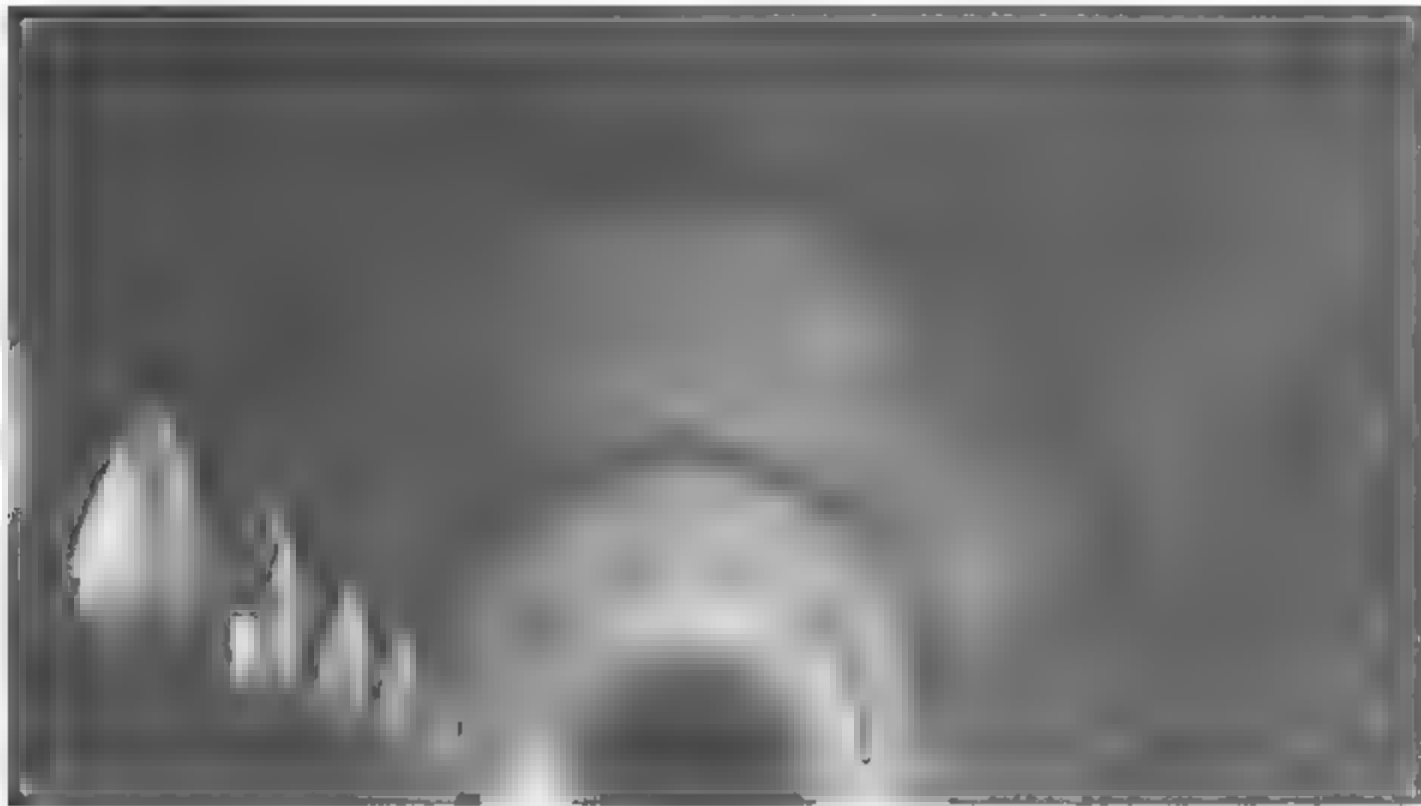
٢٠٢ - منظر عام لقصر شيقويية



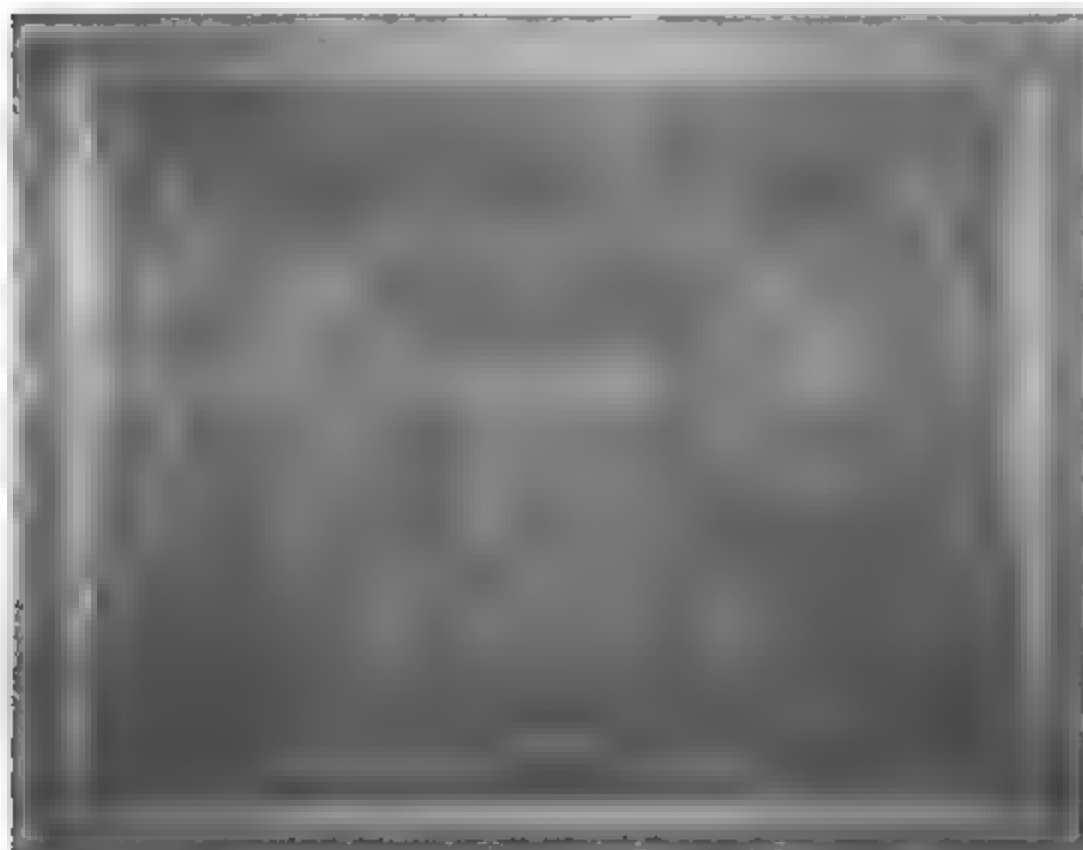
٢٠٣ تفاصيل من أشكال مرسومة في صالِح السلاح بقصر شيقوبية



٢٠٤ - قصر ماريا دي مولينا (بلد الوليد)



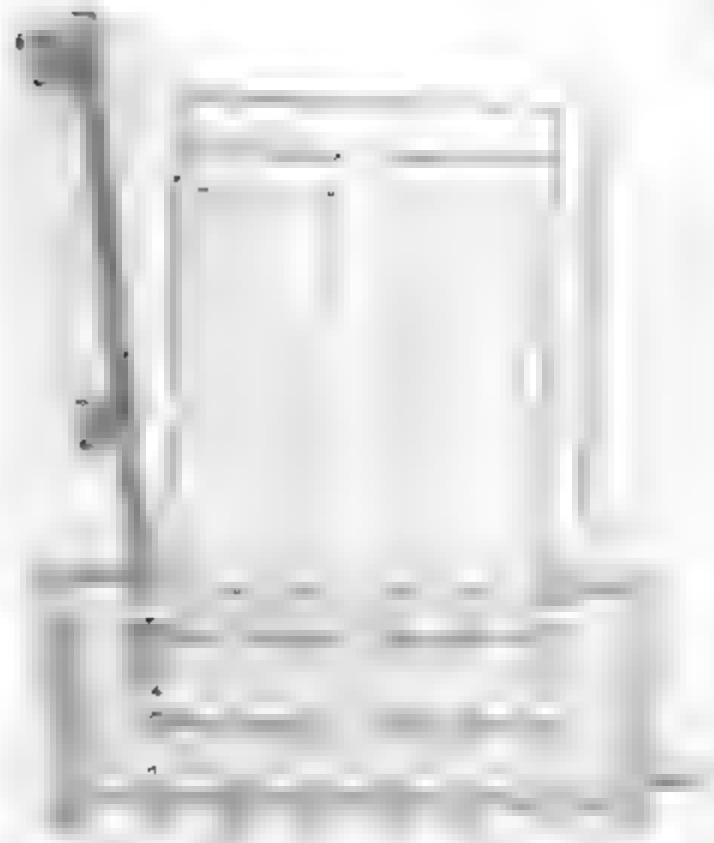
٢٠٥ - مقر إقامة سان فرندو بدير لاس أويلجاس (برغش)



٢٠٦ - سقف في مصلى سانتياجو بدير لا أويلجاس (برغش)



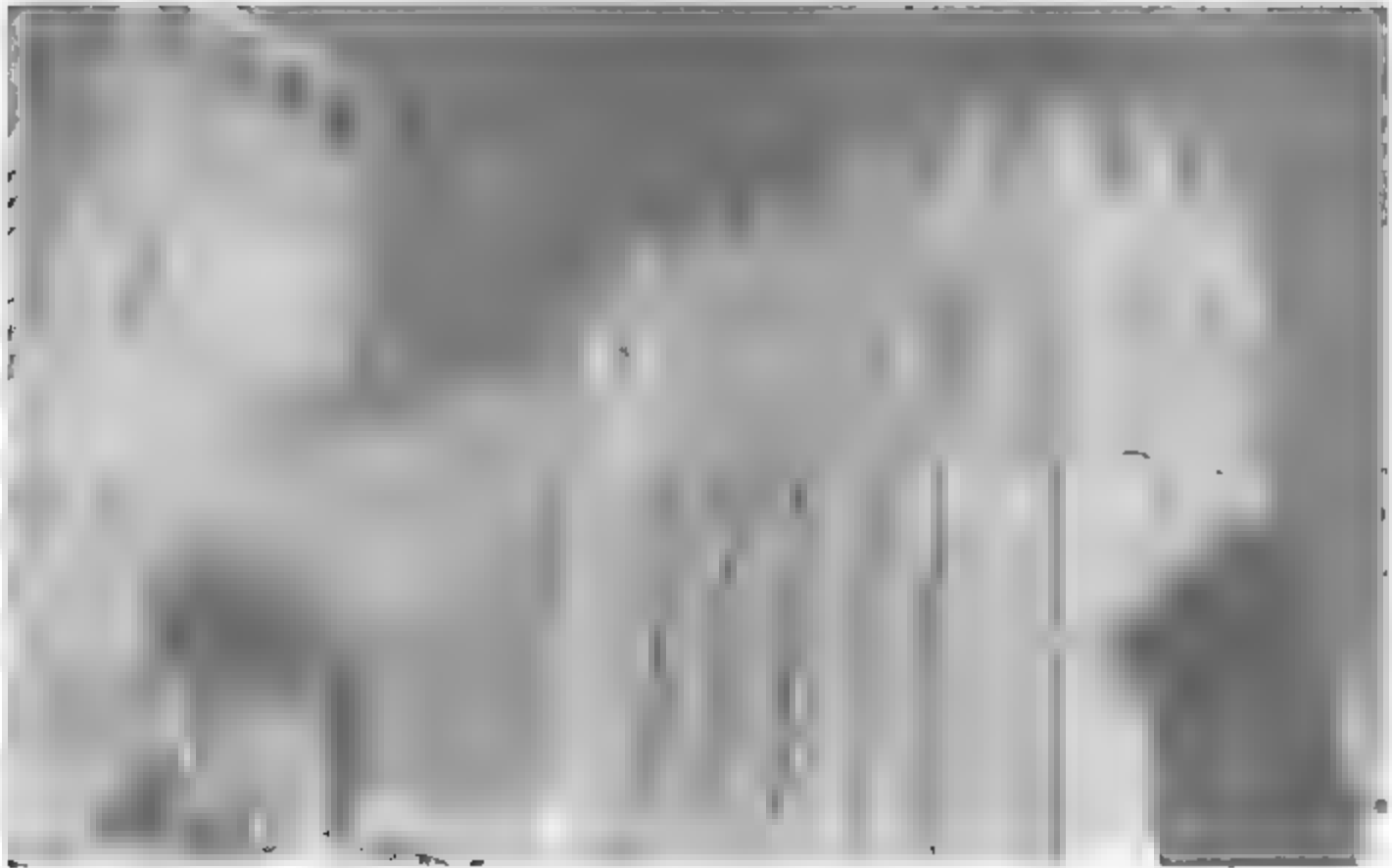
٢٠٧ - صالِح الاحتفالات في قصر
ألفونسو العاشر القصور الملكية (إشبيلية)



٢٠٨ - المخطط المفترض لقصر ألفونسو
العاشر بالقصور الملكية (إشبيلية)



٢٠٩ - لقصور الملكية مخطط برمونسيو رسقا (حوالي عام ١٦٠٨ م)



٢١٠ - موخادوس (بلد الوليد) كنيسة سان خوان منظر خارجي



٢١١ - منظر من الداخل لورشة المورو (طليطلة)



٢١٢ - منظر من الداخل لصالون ميسا (طليطلة)



٢١٢ - الواجهة الداخلية لصالون السيد ديجو (طليطلة)



٢١٤ - برج كنيسة سانتو تومية (طيطة)



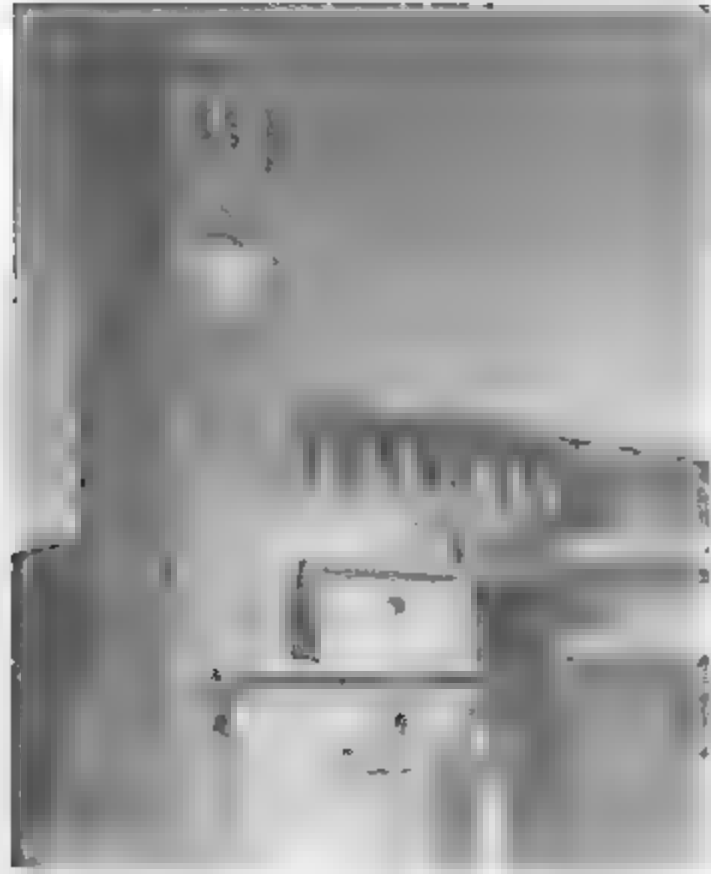
٢١٥ - برج كنيسة سان ميكل (مرسطة)



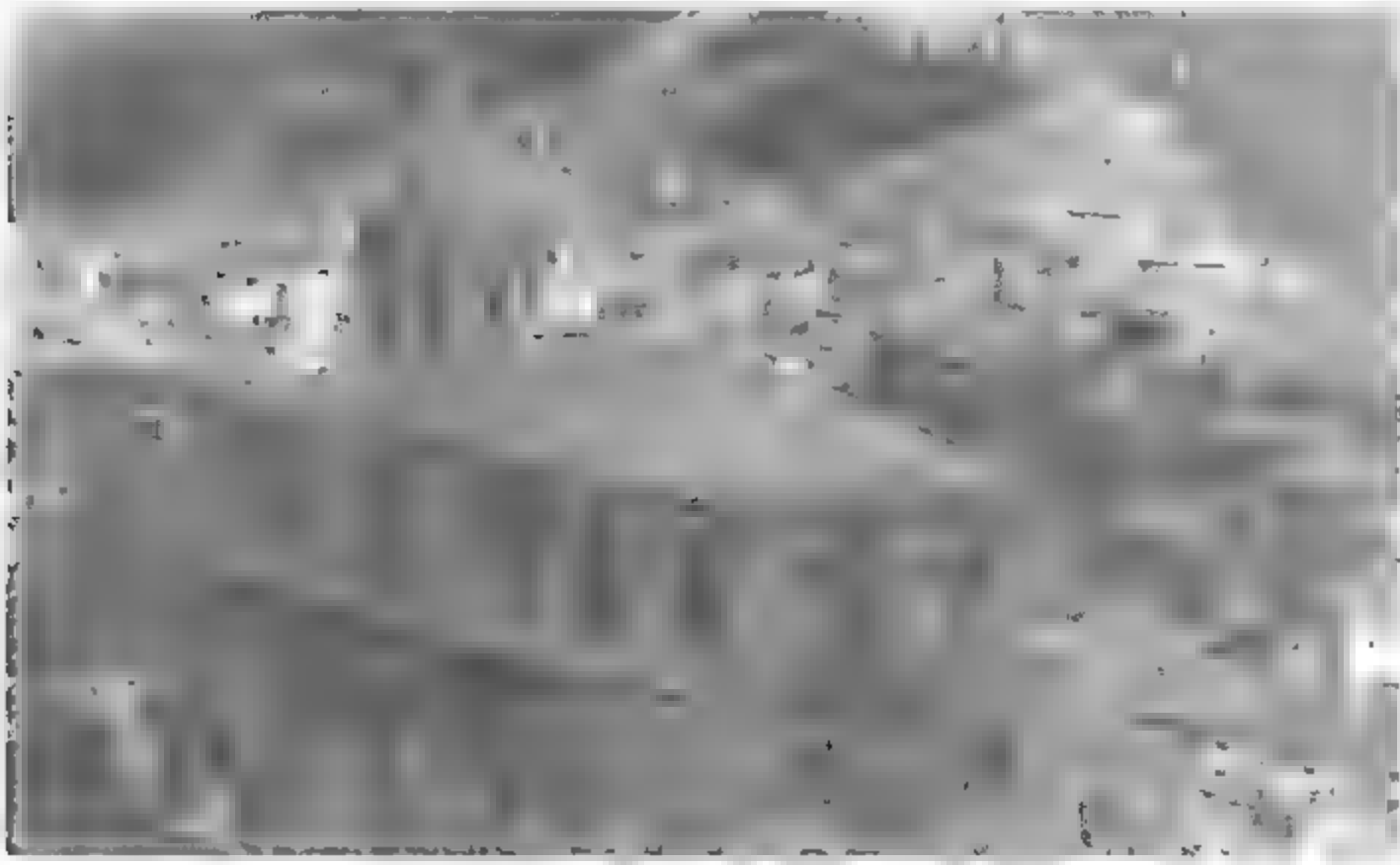
٢١٦ - مذبح كنيسة لاماجدالينا (أصبح اليوم واجهة) (سرقسطة)



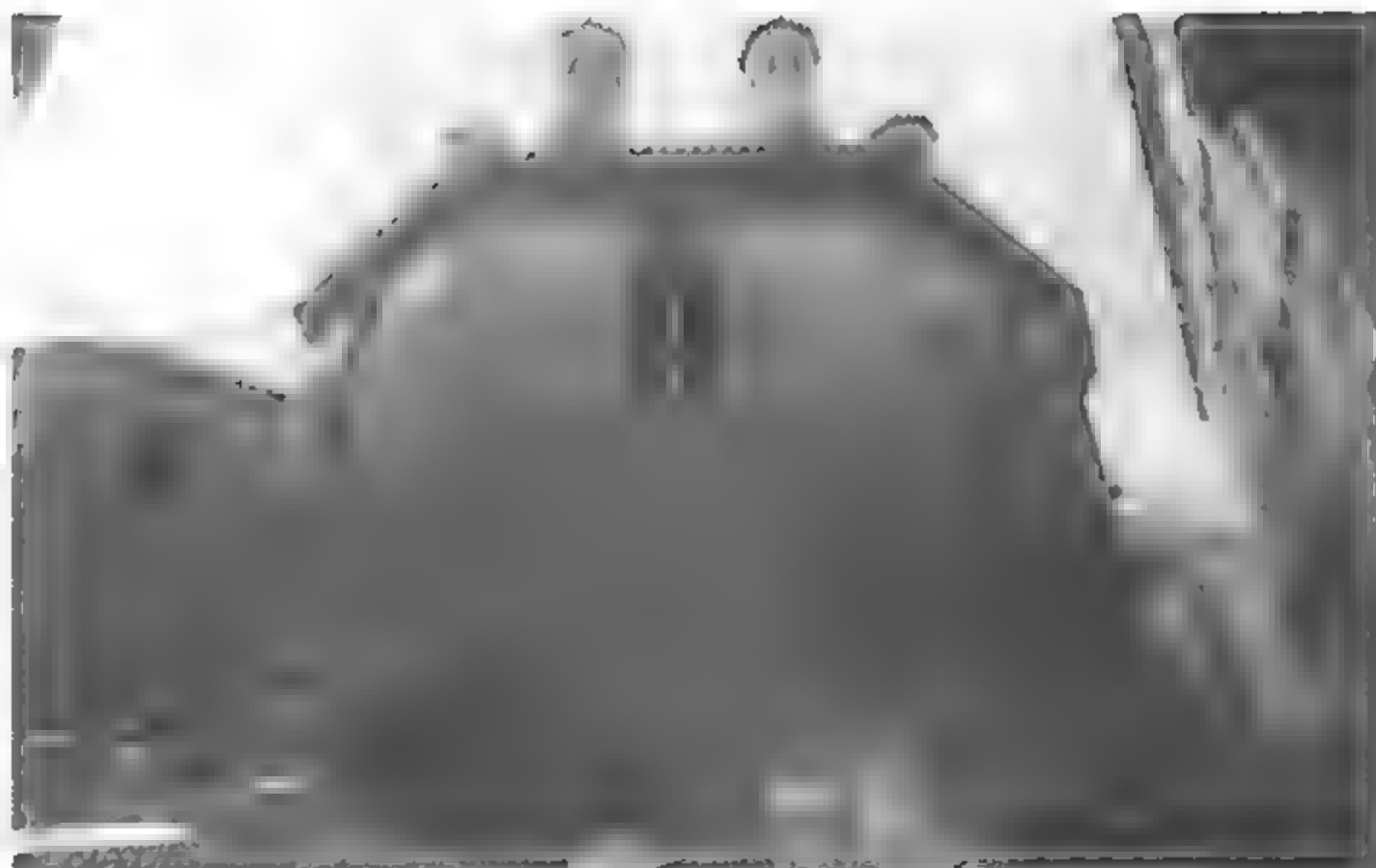
٢١٧ - برج كنيسة لاماجدالينا (سرقسطة)



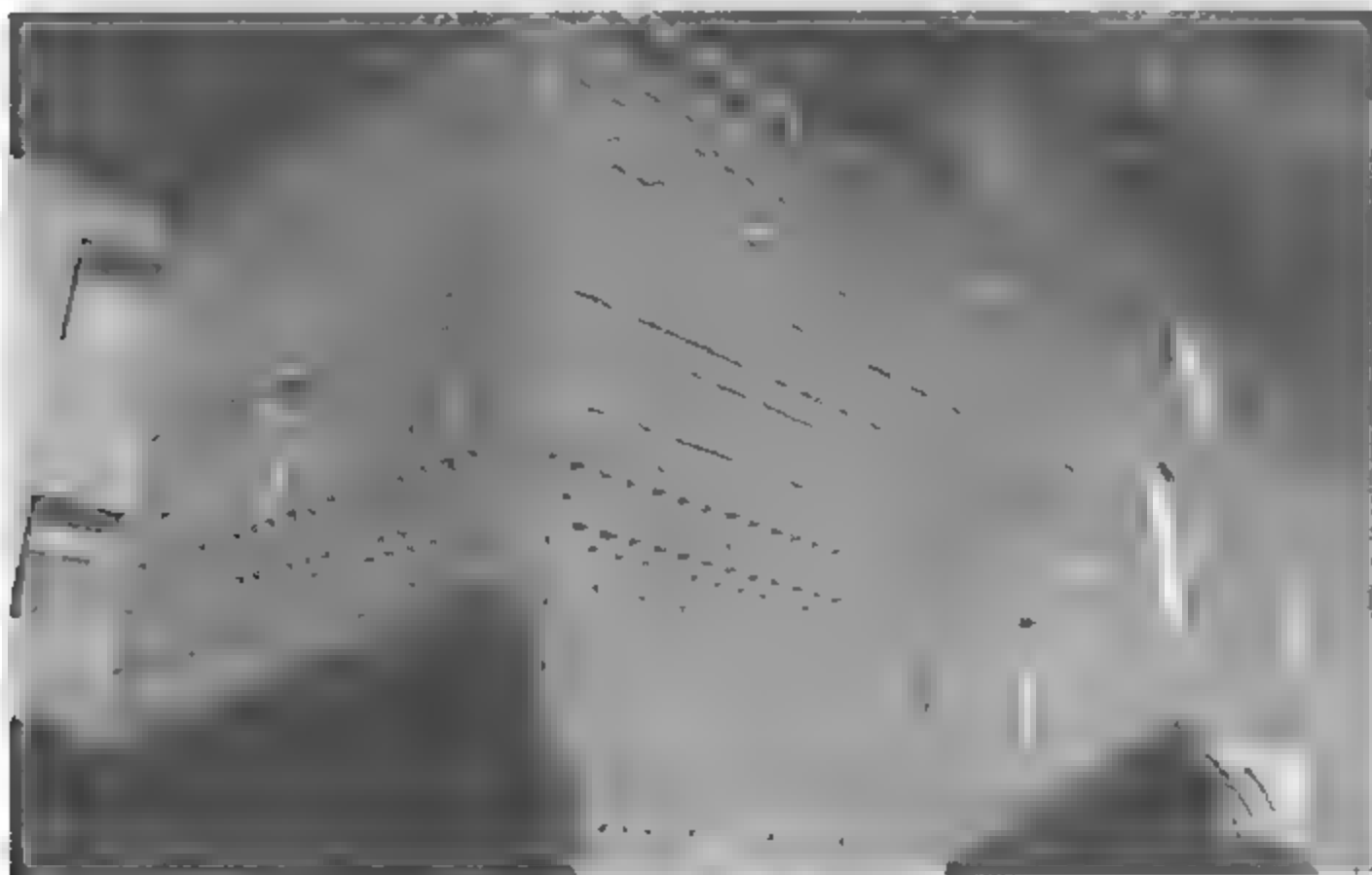
٢١٨ - منظر خارجى لكنيسة سان بدرو فى ألجون (سرقسطة)



٢١٩ - منظر عام للكنيسة فى مونتبليان (ترويل)



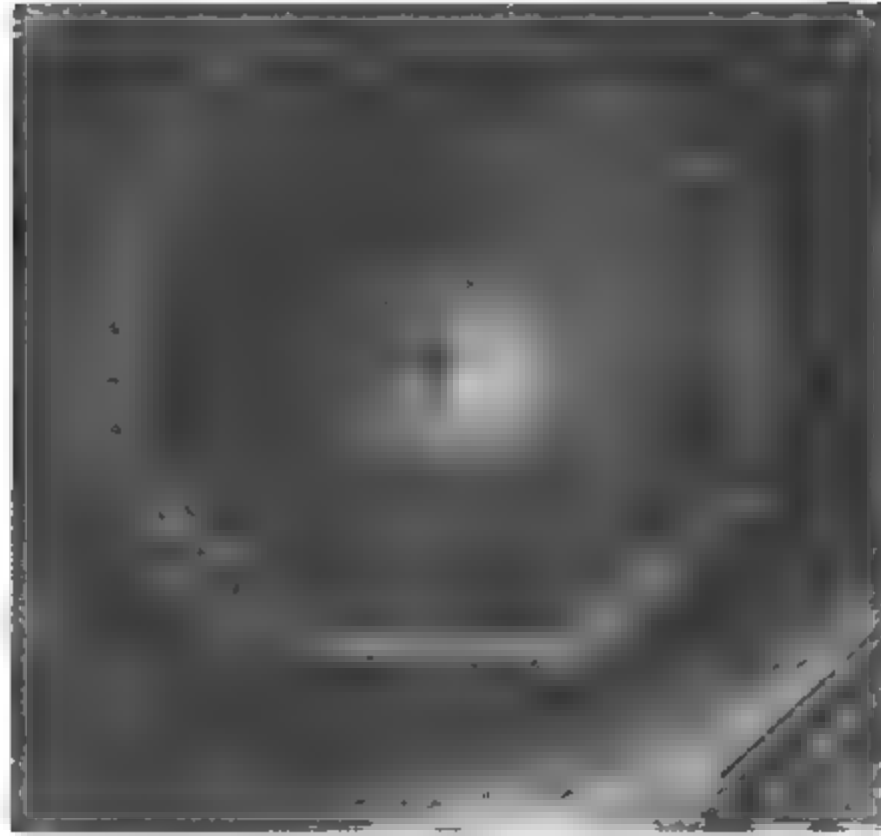
٢٢٠ - منظر للمنيح في كنيسة سان بدرو (ترويل)



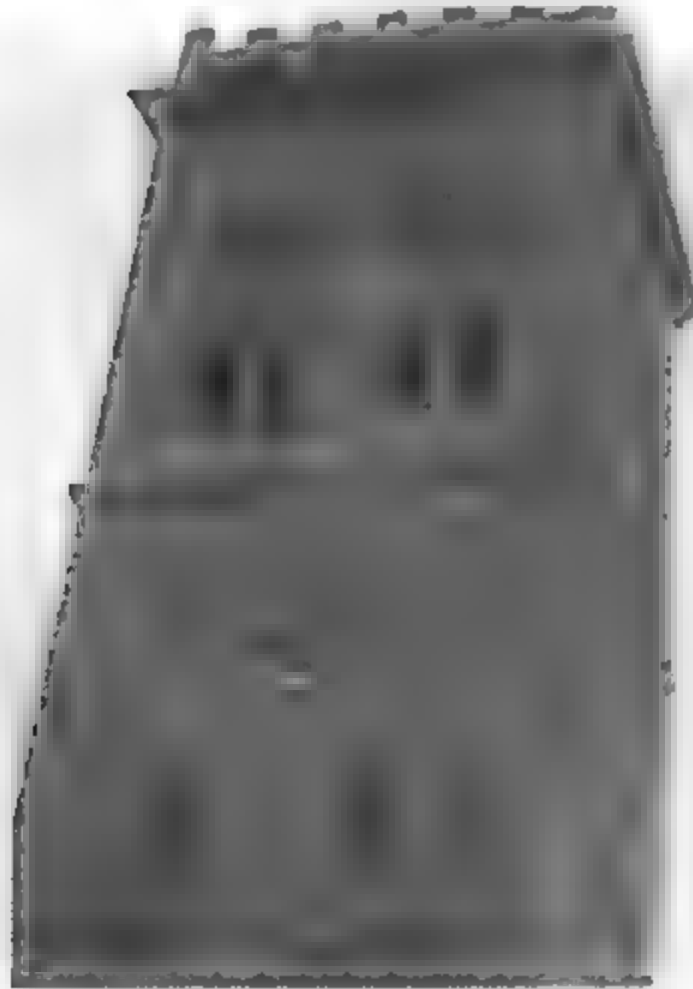
٢٢١ - منظر خارجي لكنيسة العذراء في توييد (سرقسطة)



٢٢٢ تفاصيل من الزخرفة الداخلية العذراء في توبيد (سرقسطة)



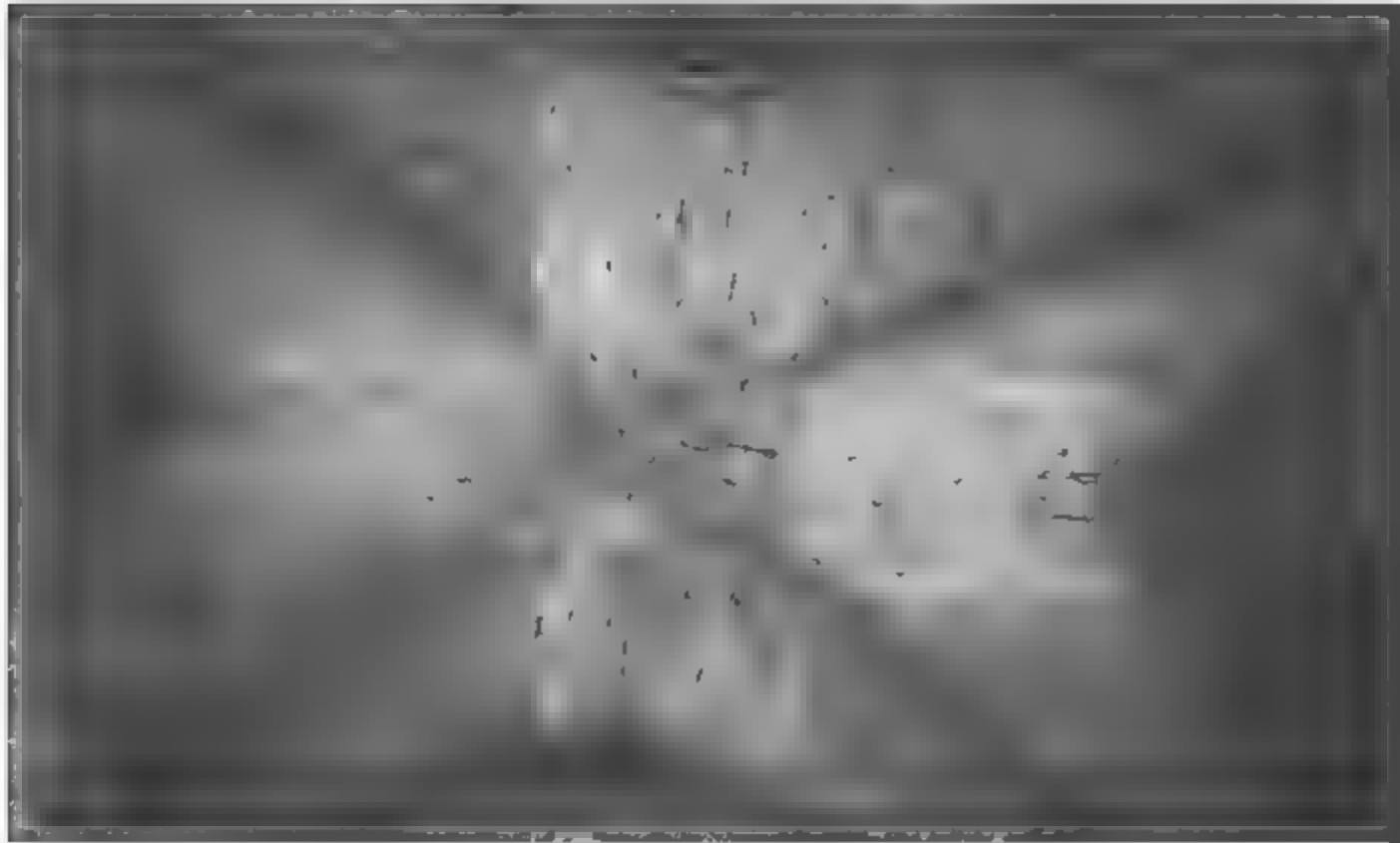
٢٢٣ - سقف كنيسة سان ميغل (سرقسطة)



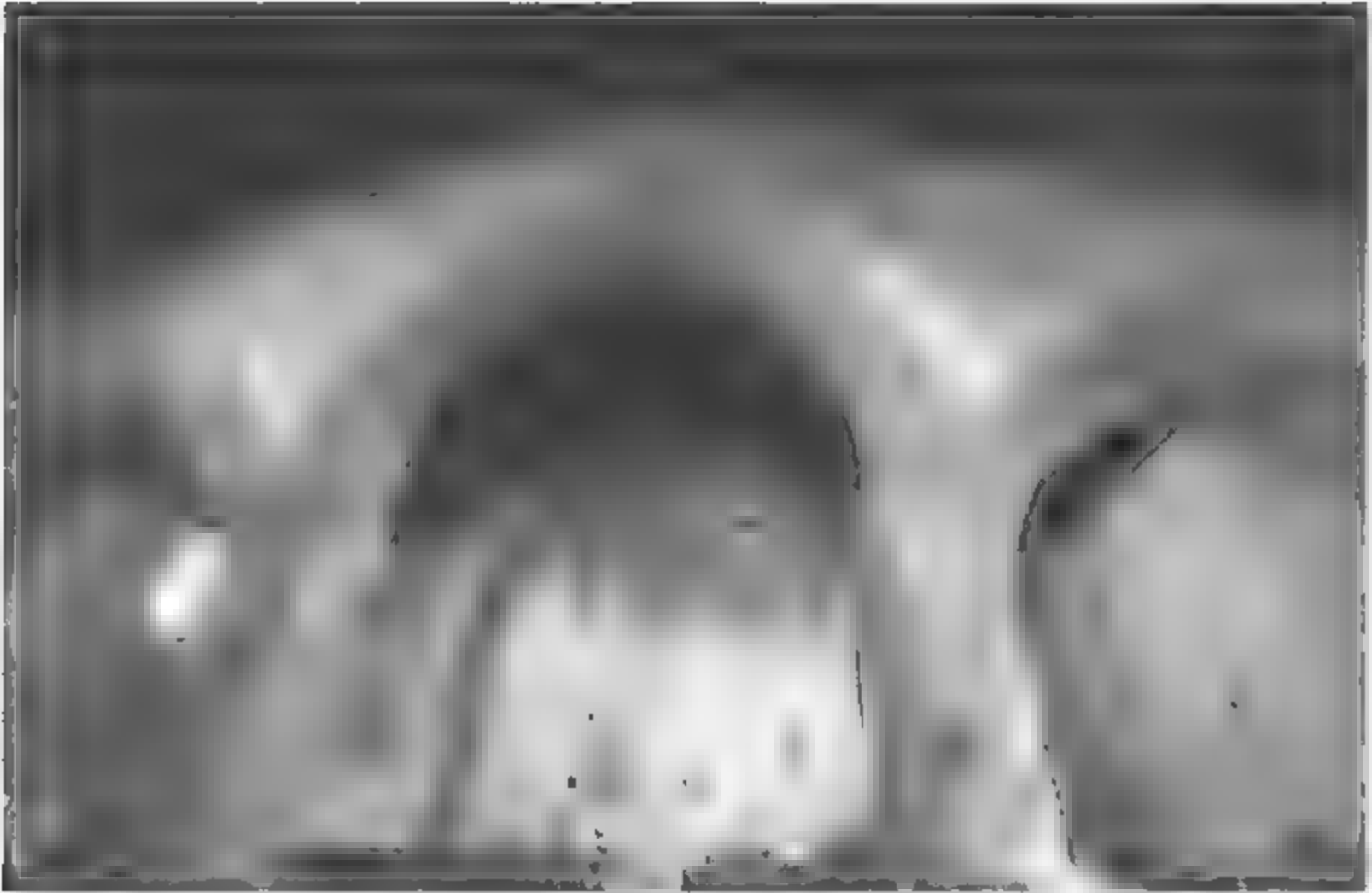
٢٢٤ - برج كنيسة سان مارتين (ترويل)



٢٢٥ - برج كنيسة السليادور



٢٢٦ - سقف أحد فراغات السلم في كنيسة الروح القدس



٢٢٧ - مقرش منظر داخلي لكنيسة الروح القدس



٢٢٨ - مقر الإقامة المدجن claustro في دير جوادا لوبى (مقرش)



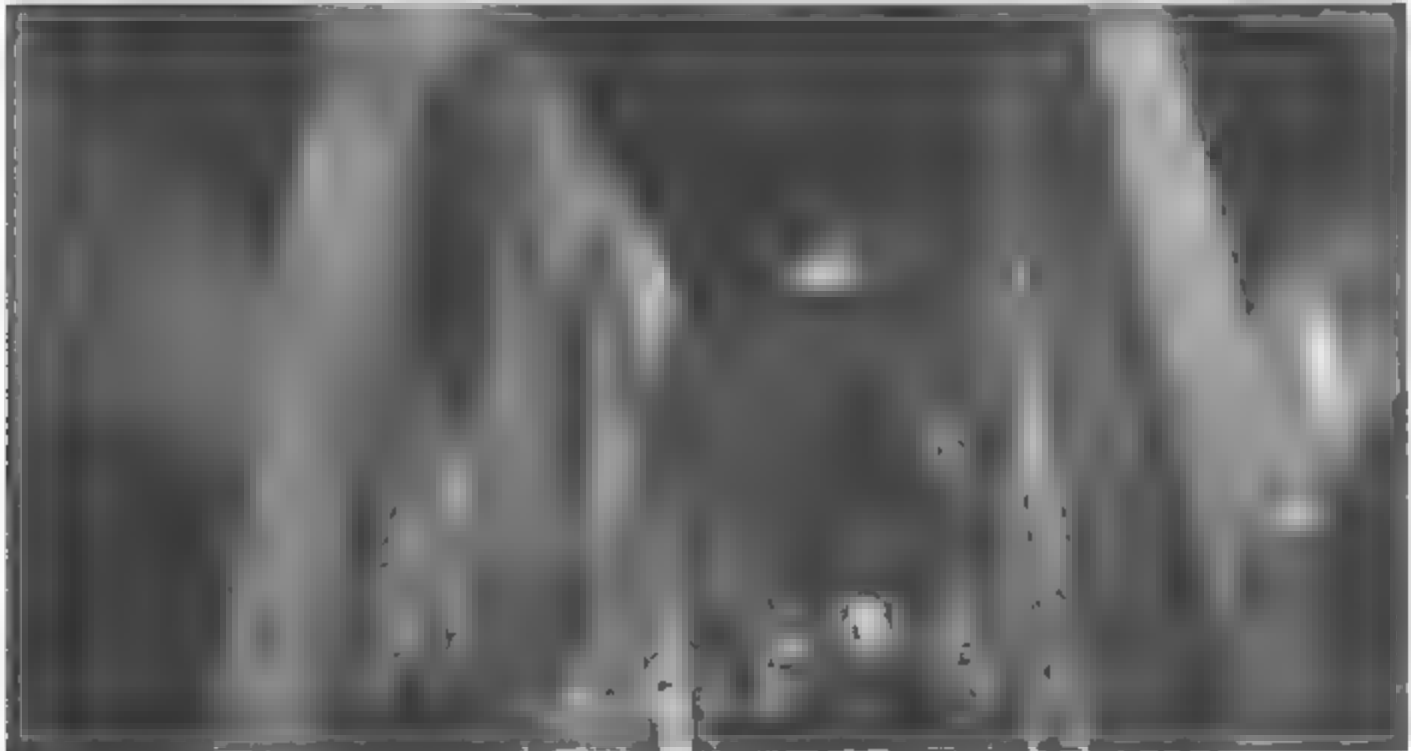
٢٢٩ - بوانك مقر الإقامة المدجق في دير جوادا لوبي (مقرش)



٢٣٠ - مذبح كنيسة سانقا كتالينا (إشبيلية)



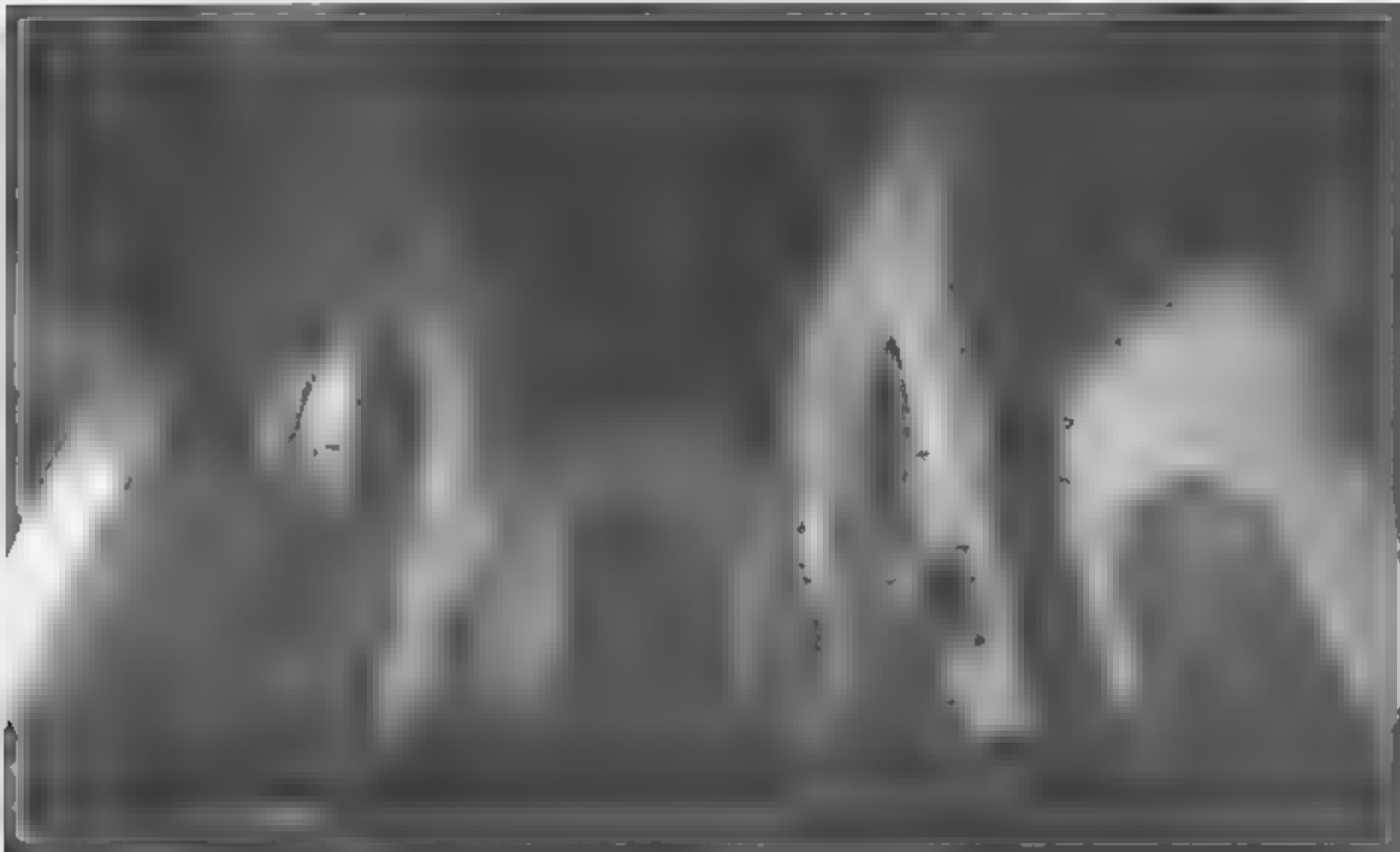
٢٢١ - حصن القصر (إشبيلية) منظر داخلي لكنيسة سان بابلو



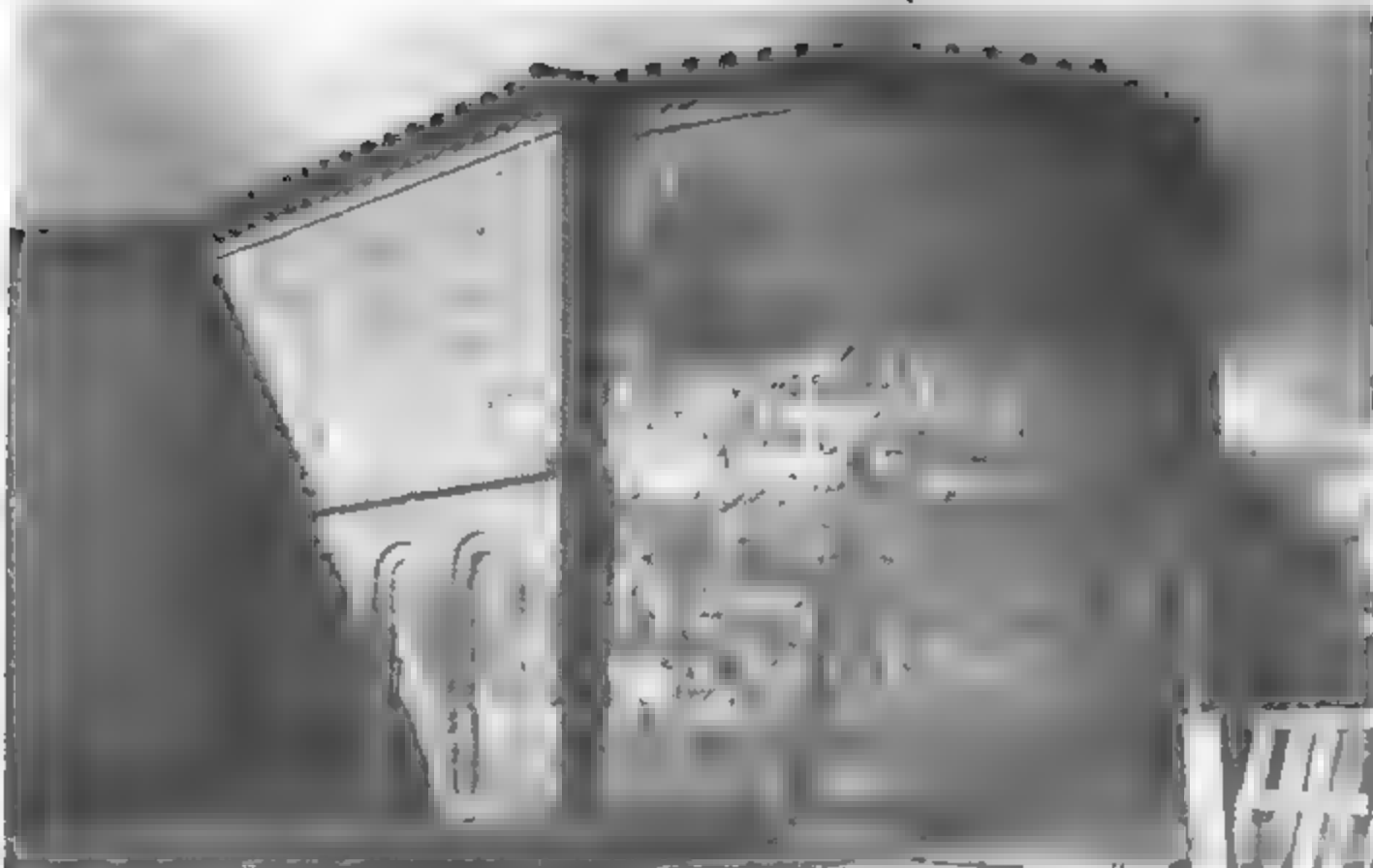
٢٢٢ - منظر داخلي لكنيسة أومنيوم سانكتوروم



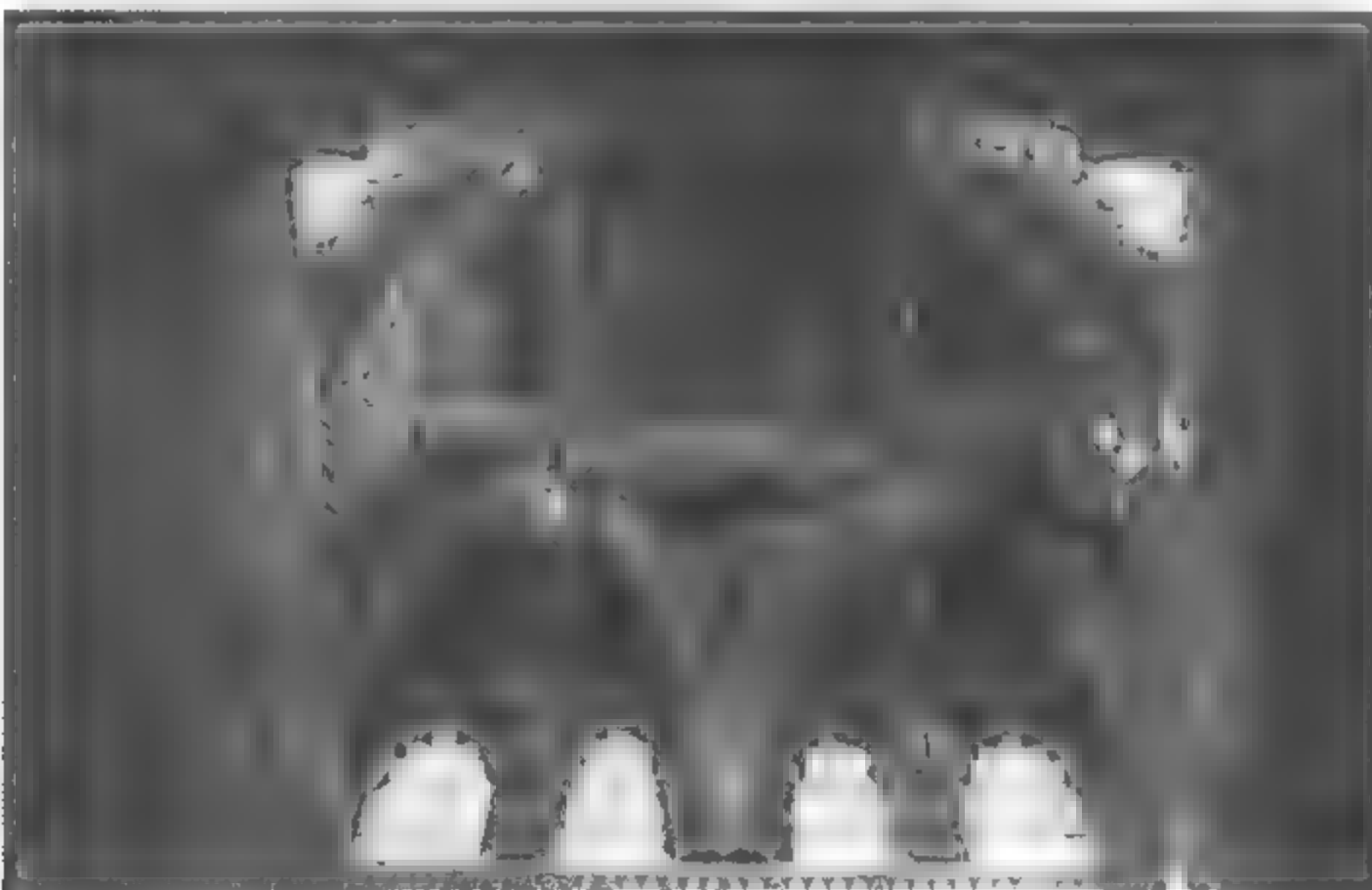
٢٣٣ - منظر داخلي لكنيسة سانتا مارسا في سان لوكار لامايور (إشبيلية) .



٢٣٤ - لنديجا (إشبيلية) منظر داخلي في كنيسة سانتا مارسا دل كاستيو



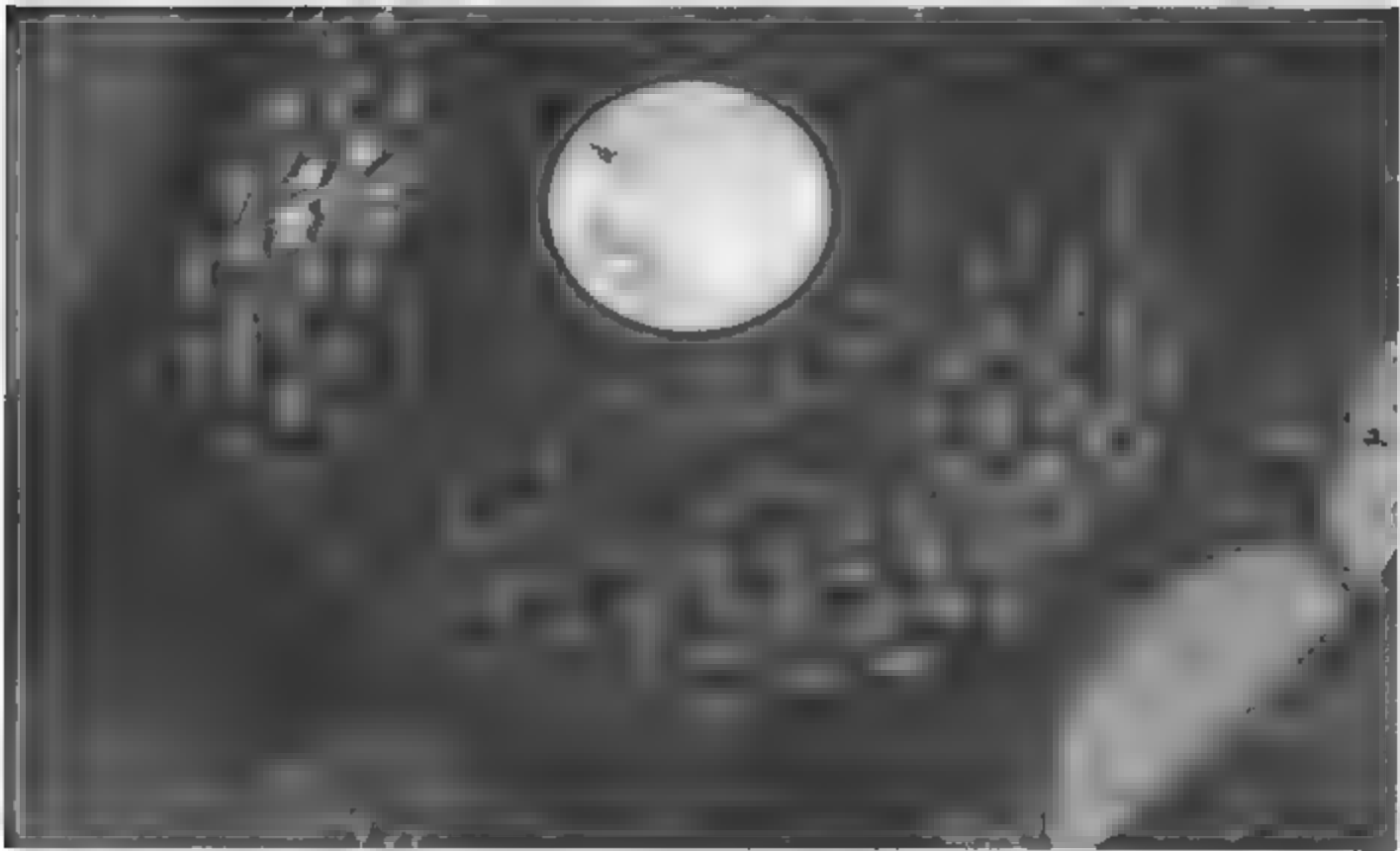
٢٢٥ - أروتشتى (العروس) (ديلبة) منظر خارجى لكنيسة سان بدرو أو سان مائس .



٢٢٦ - قبة المصلى فى المسجد الكاتدرائية بقرطبة .



٢٣٧ - صالة العدل بالقصور الملكية (إشبيلية)



٢٣٨ - قبة المصلى المحلق بمقدمة الكنيسة (الصدر هي الداخلى) بكنيسة سان بدرو (إشبيلية)



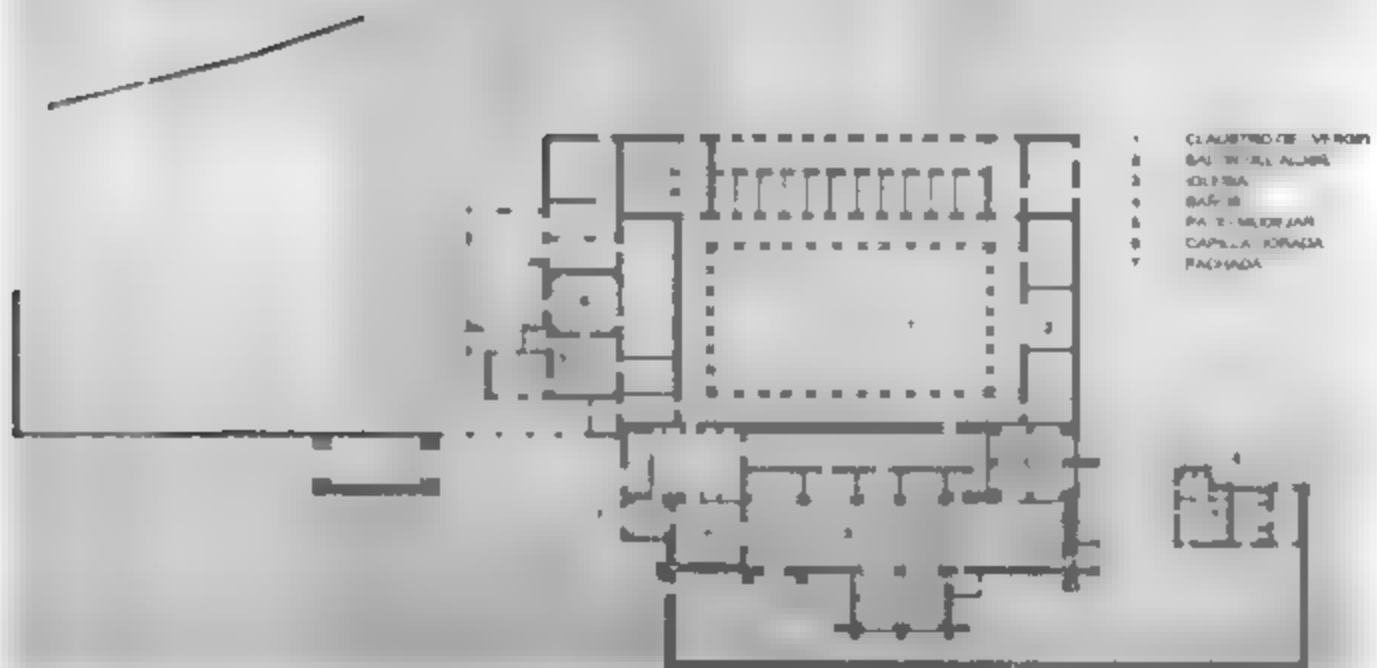
٢٣٩ - صالة العدالة بالقصور الملكية (إشبيلية)



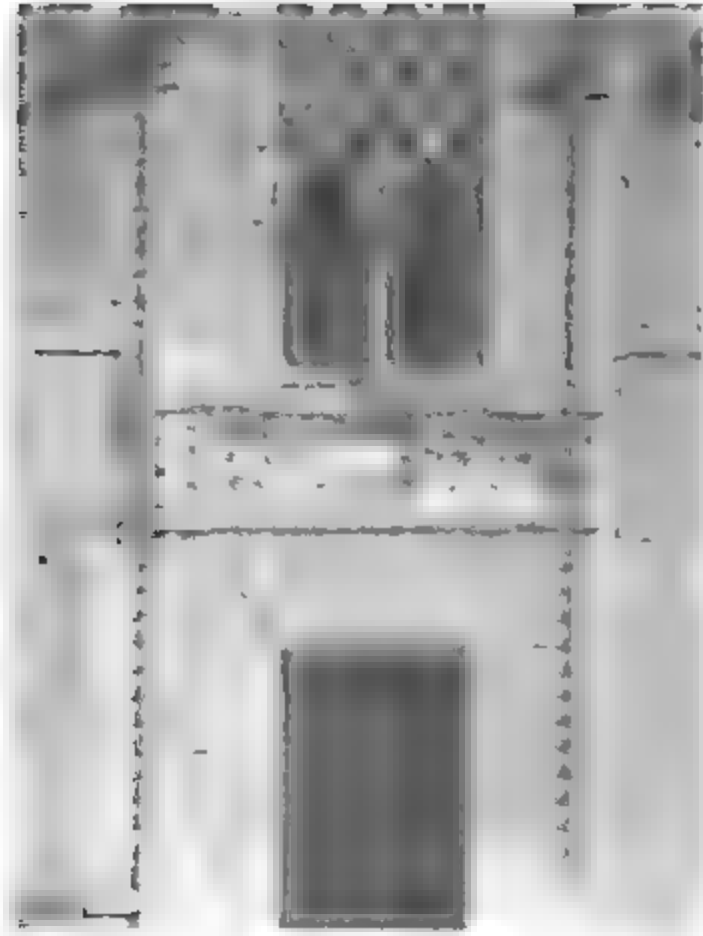
٢٤٠ - حفائر في الصحن الموريسكى القصور الملوك الكاثوليك (قرطبة)



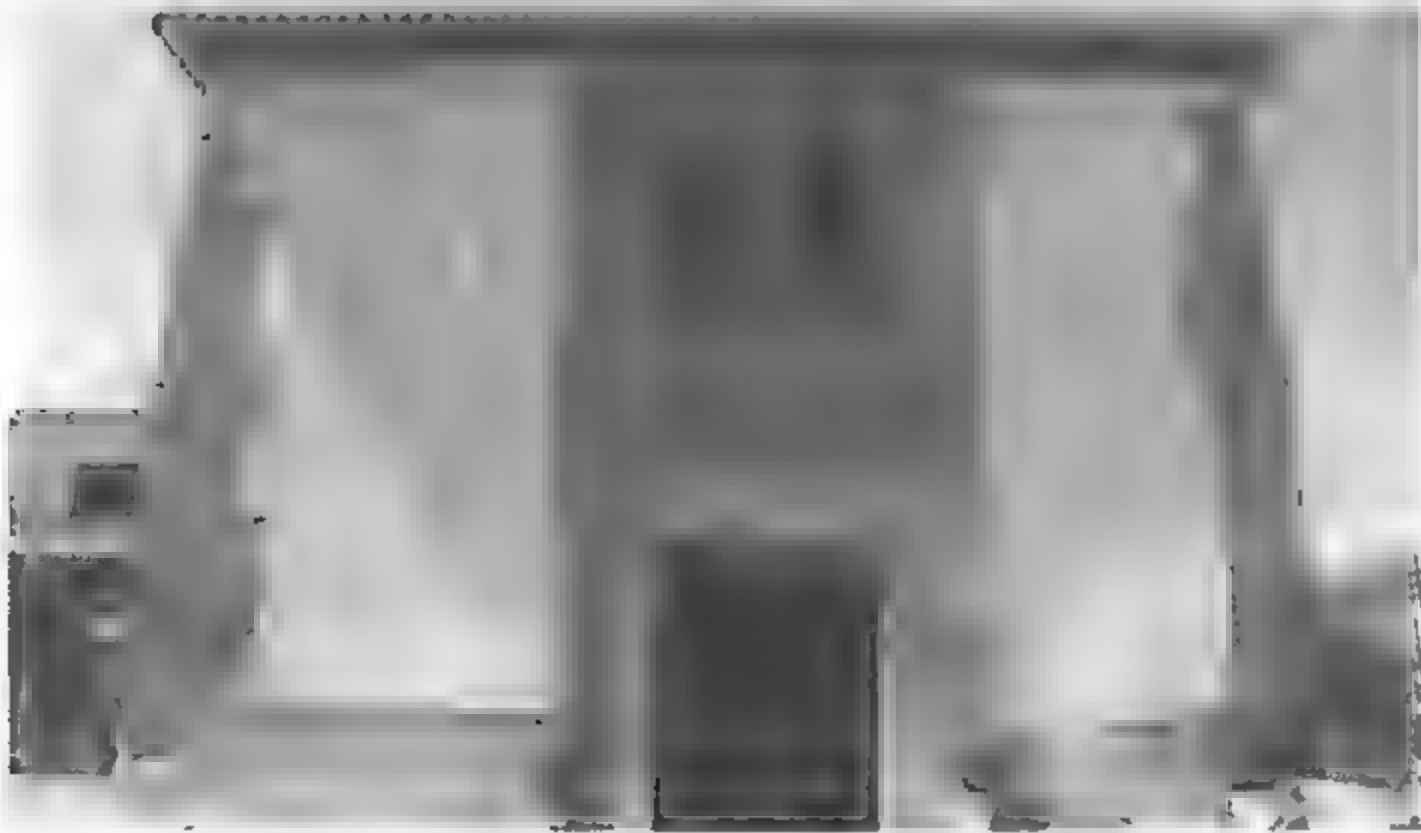
٢٤١ تورديسياس (بلد الوليد) القصر المصلى الذهبى



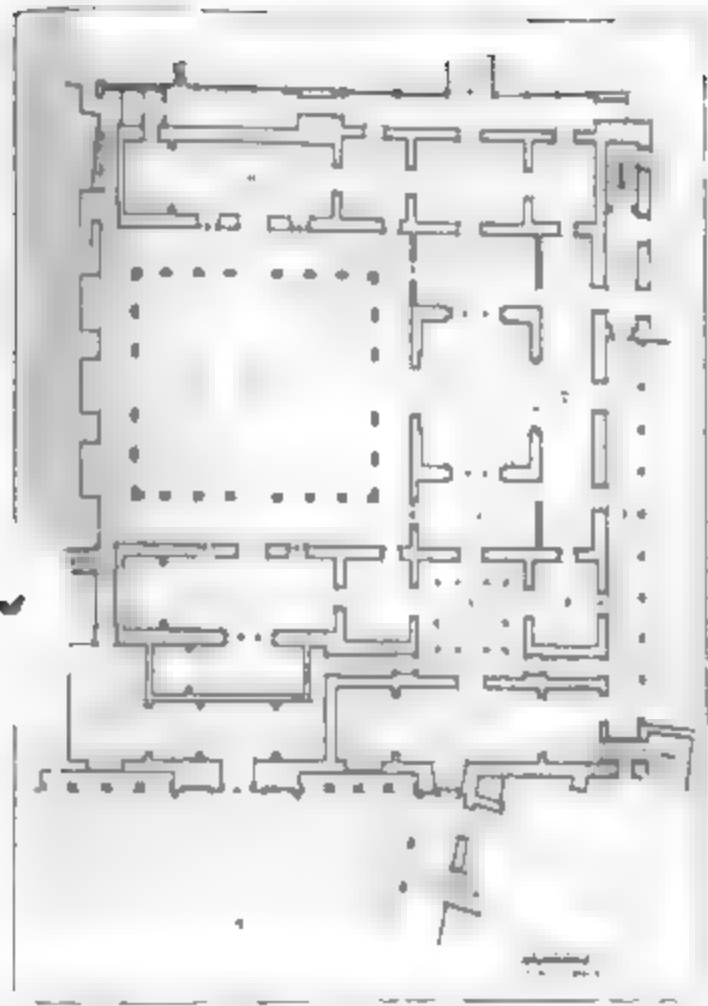
٢٤٢ - مخطط مقر تورديسياس (بلد الوليد)



٢٤٣ - واجهة مقر تورديسياس (بلد الوليد)



٢٤٤ - واجهة مقر السيد بدور في أستوديو (بالنسيا)



٢٤٥ - مخطط الطابق السفلى في مقعد الملك السيد / بدور - القصور الملكية (إشبيلية)



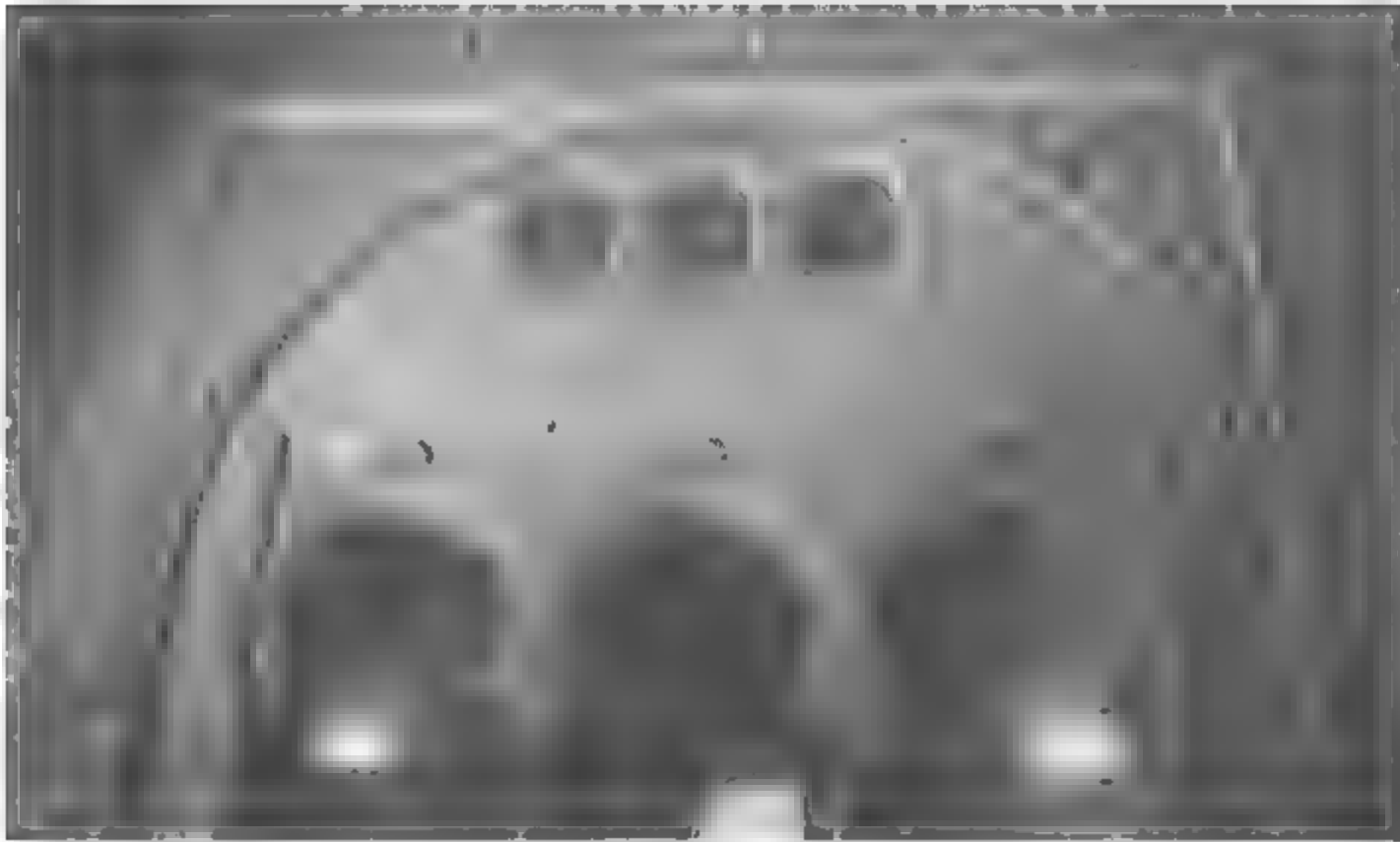
٢٤٦ - صحن الوصيفات بالقصور الملكية (إشبيلية)



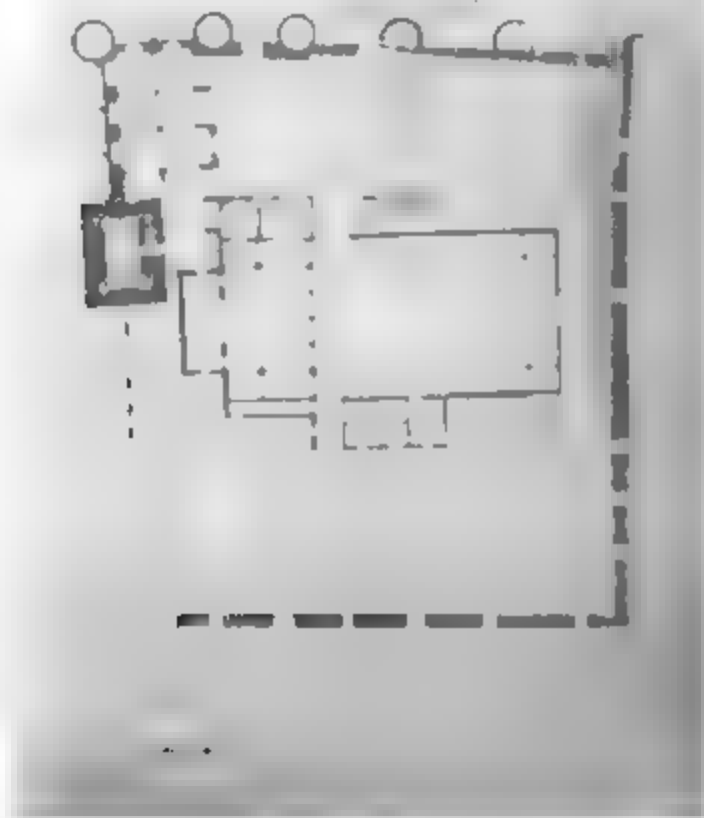
٢٤٧ - واجهة مقر الملك السيد بدرو القصور الملكية (إشبيلية)



٢٤٨ - سقف دهليز صحن العرائس بالقصور الملكية بإشبيلية .



٢٤٩ - صالون السفراء بقصر الملك السيد بدرو القصور الملكية (إشبيلية)



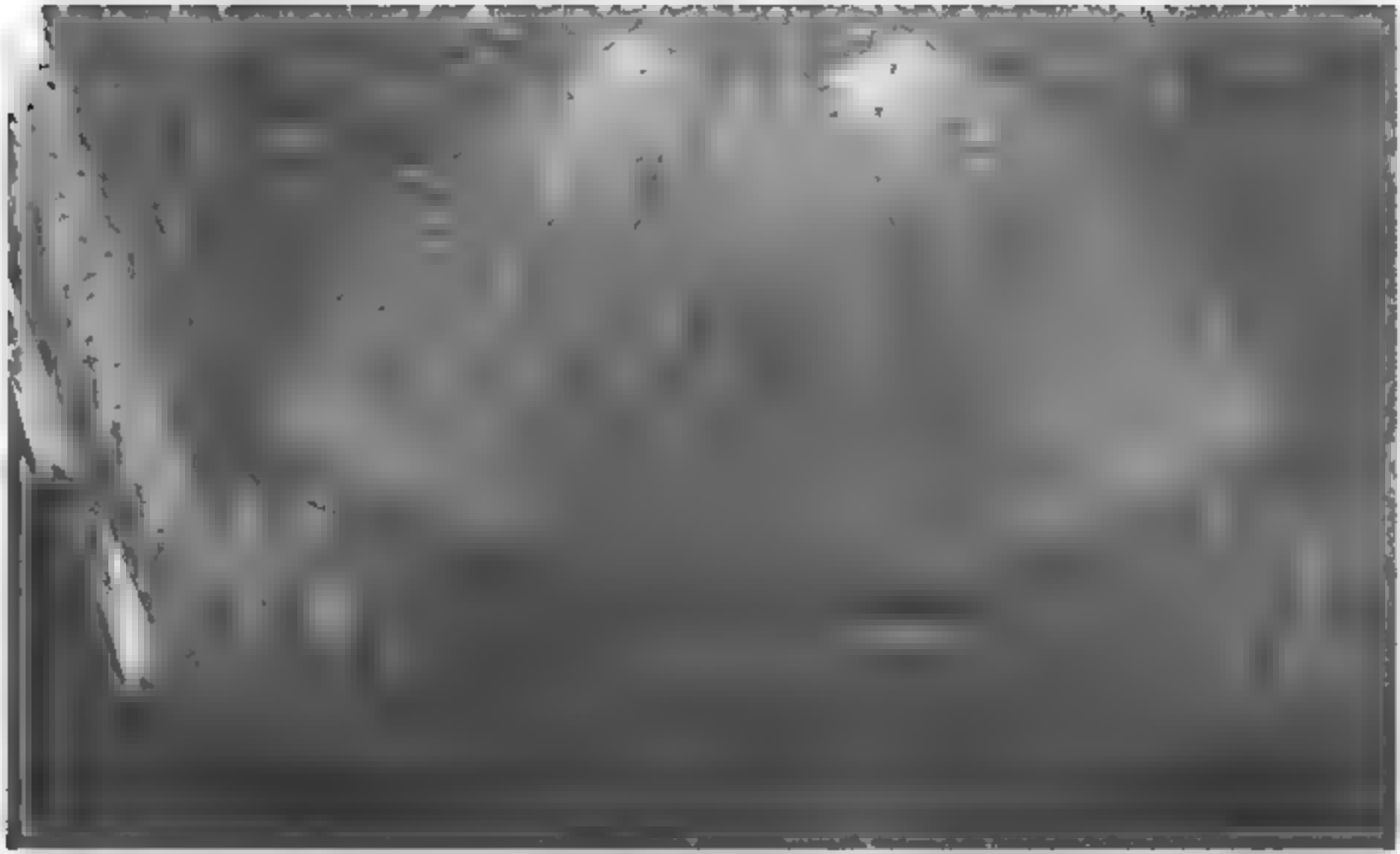
٢٥٠ - مخطط لعقد الجعفرية (سرقسطة)



٢٥١ - مصلى سان مارتن بقصر الجعفرية (سرقسطة)



٢٥٢ - منظر عام لقصر ودير سانتا كلارا فى تورديسياس (بلد الوليد)



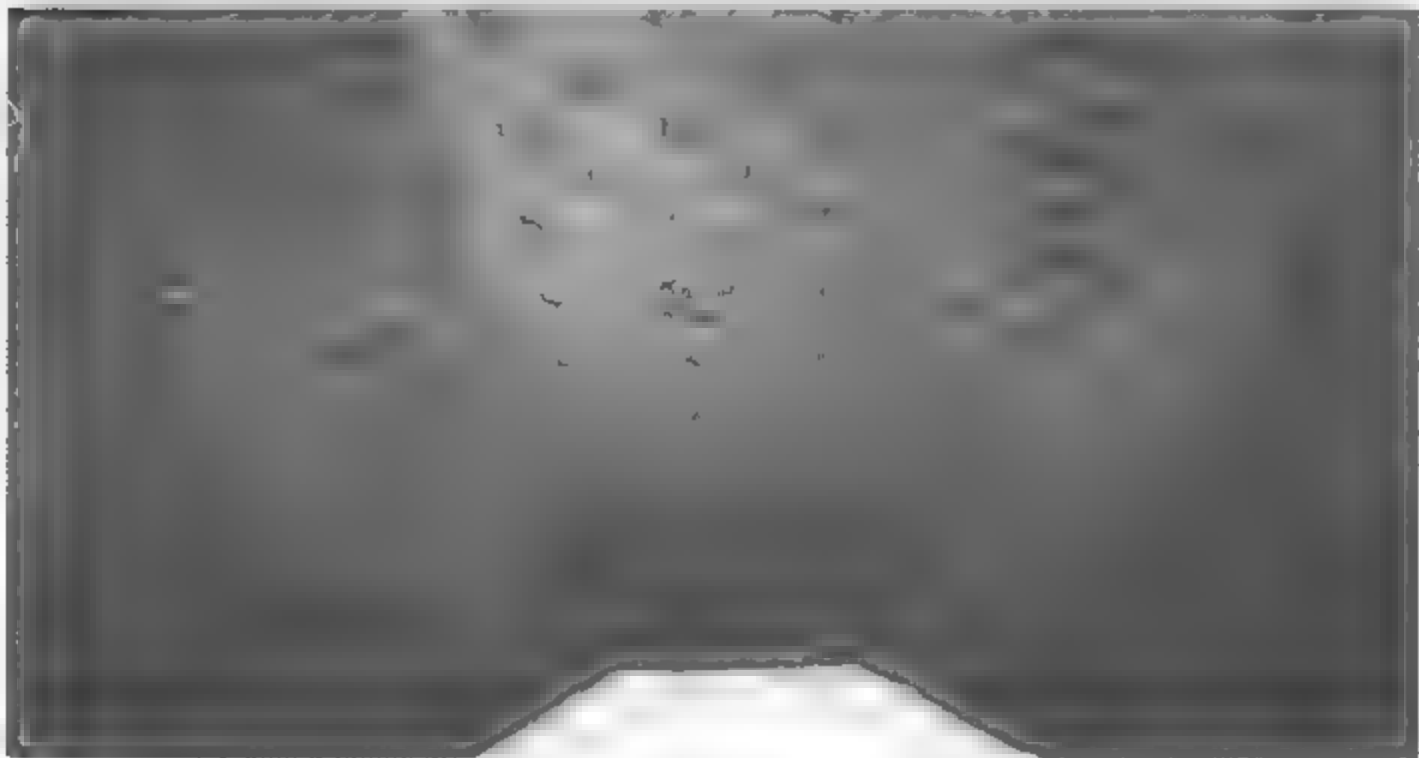
٢٥٢ سقف مقصورة الكهنة في كنيسة دير سانت كلارا في تور ديسياس (بلد الوليد)



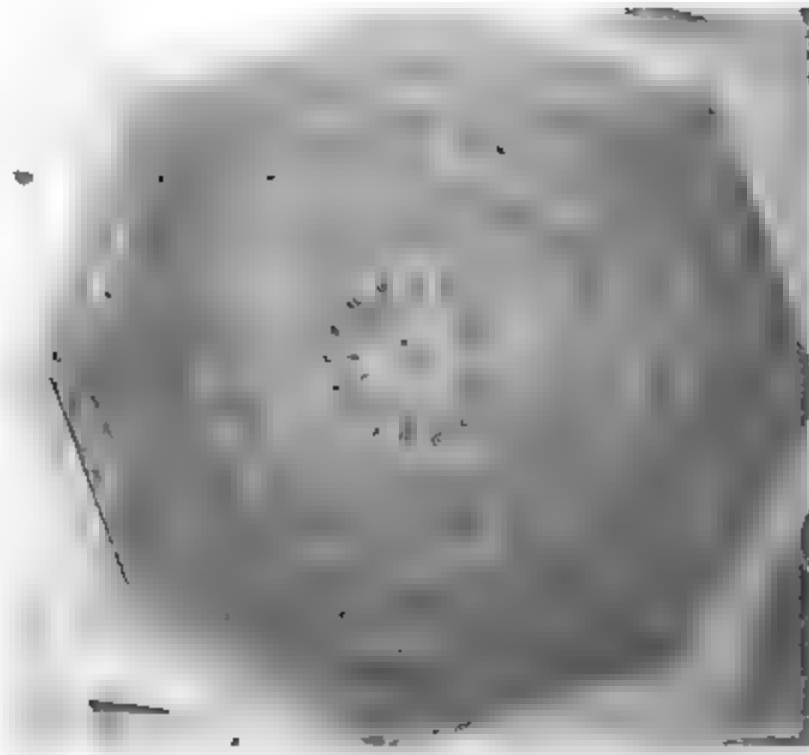
٢٥٤ - واجهة دير كوينثيون فرانثيسكا (قصر آل إنريكيث سابقا) (ليون)



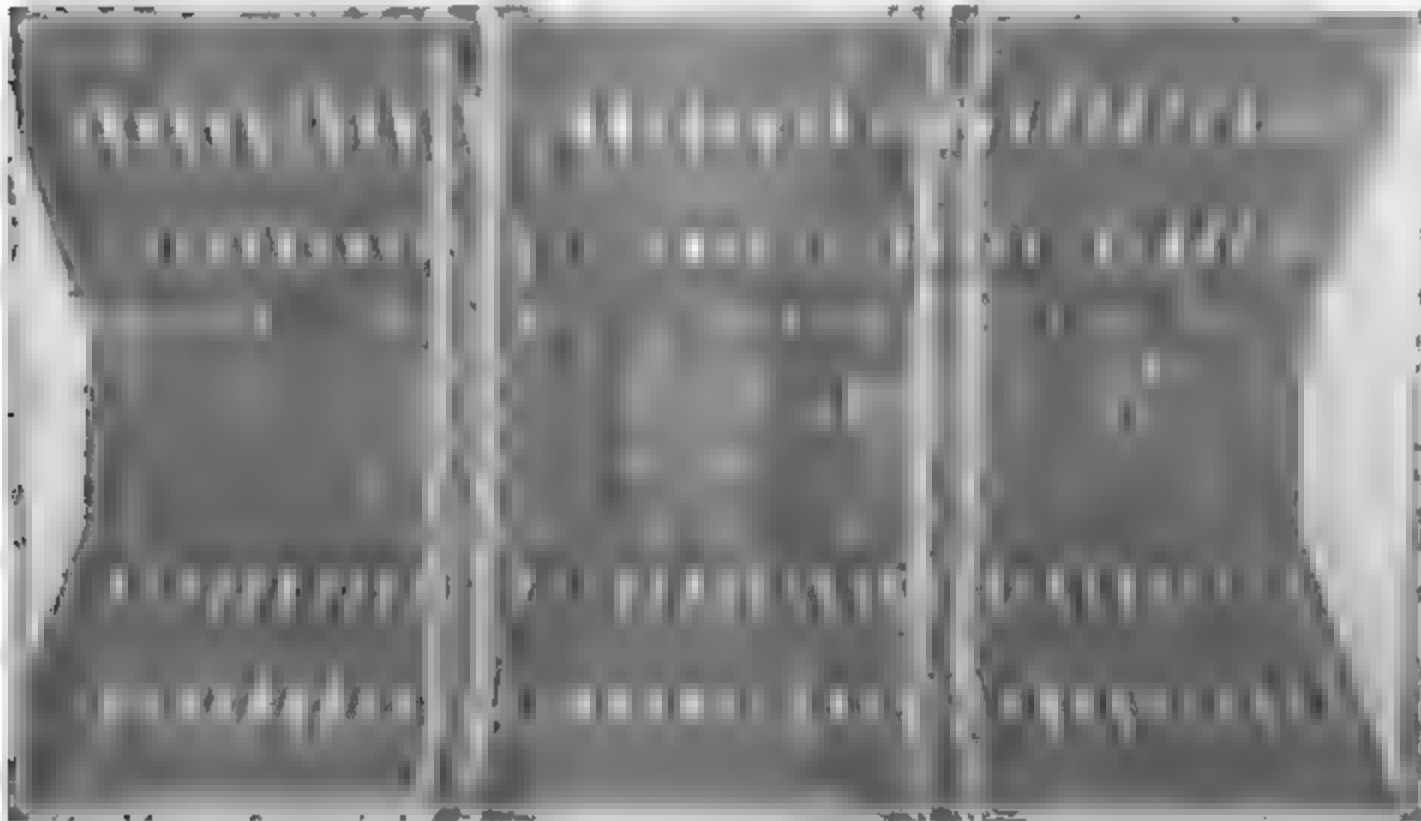
٢٥٥ تفاصيل في صحن مقر السيد اينس دي ايلالا (نقابة المعمارين حاليا) (طليطلة)



٢٥٦ - صالة السيدة خوانا إنريكت بدير سانتا إيزابيل دي لوس رييس (طليطلة)



٢٥٧ - قبة بحرية alboa ra في مصلى سان خيرونيمو بريد كونثبثيون فراثيسكا (طليطلة)



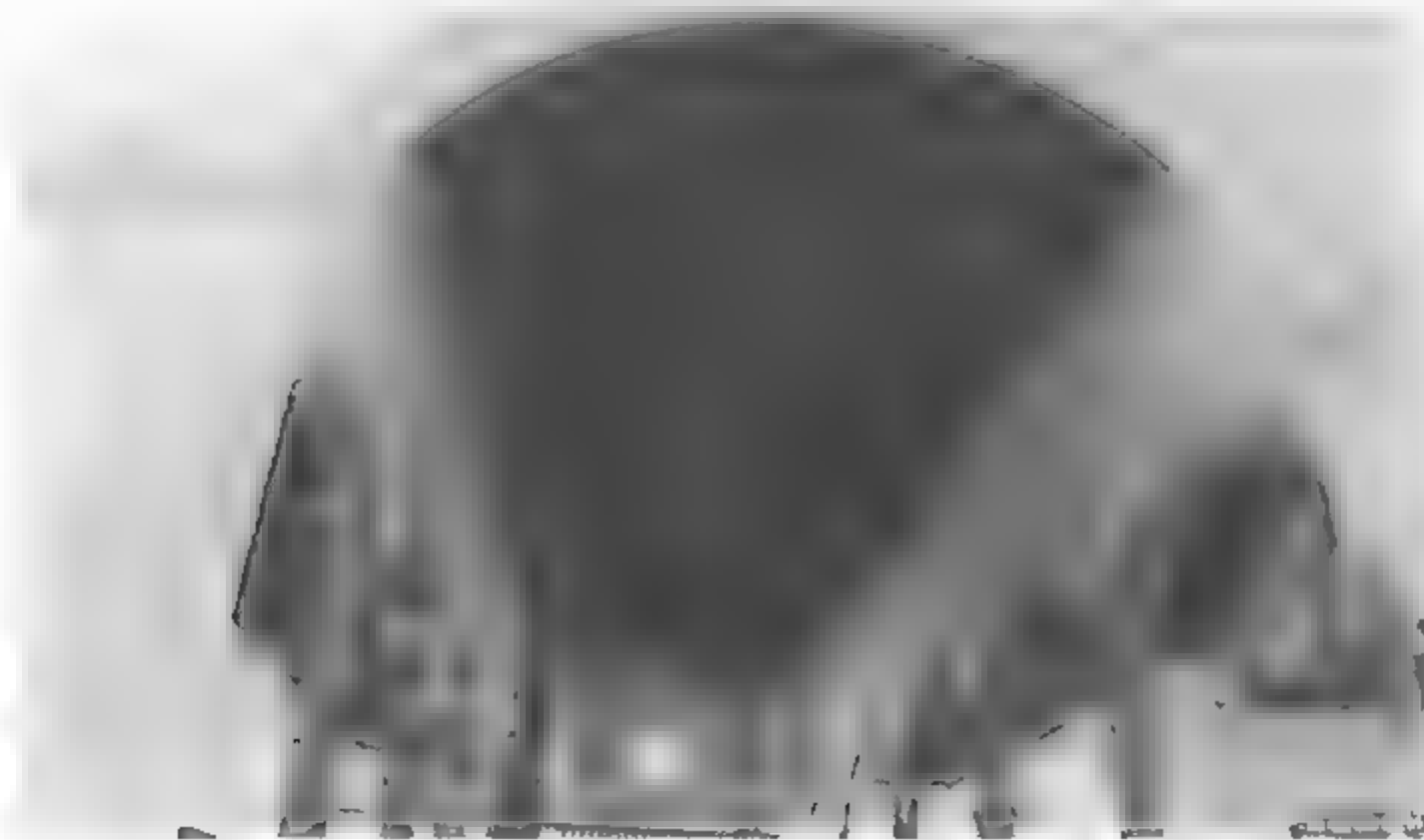
٢٥٨ - سقف بلاطة الكنيسة في دير سانتا كلارا (طليطلة)



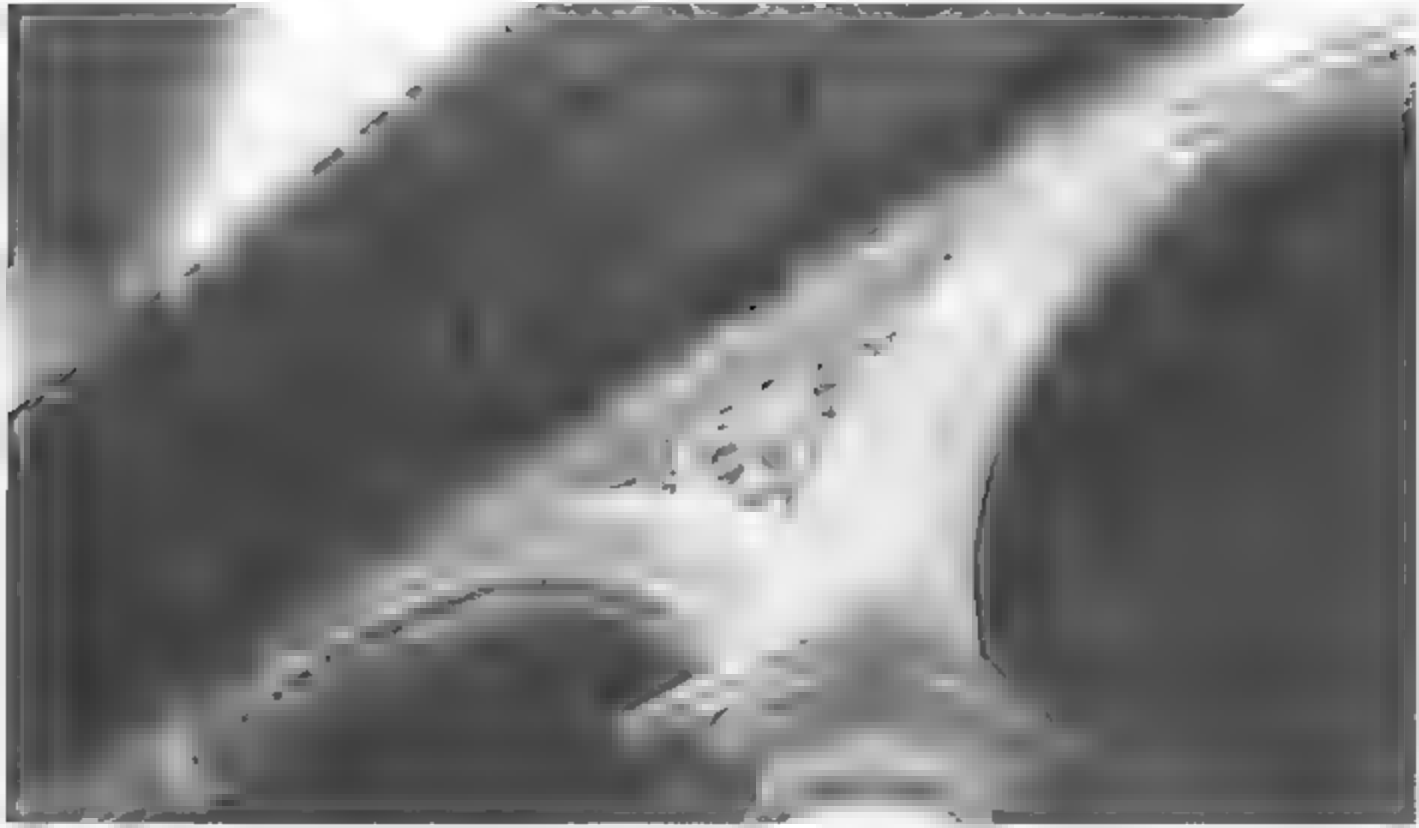
٢٦٠ - برج كنيسة إيروسستش (طليطلة)



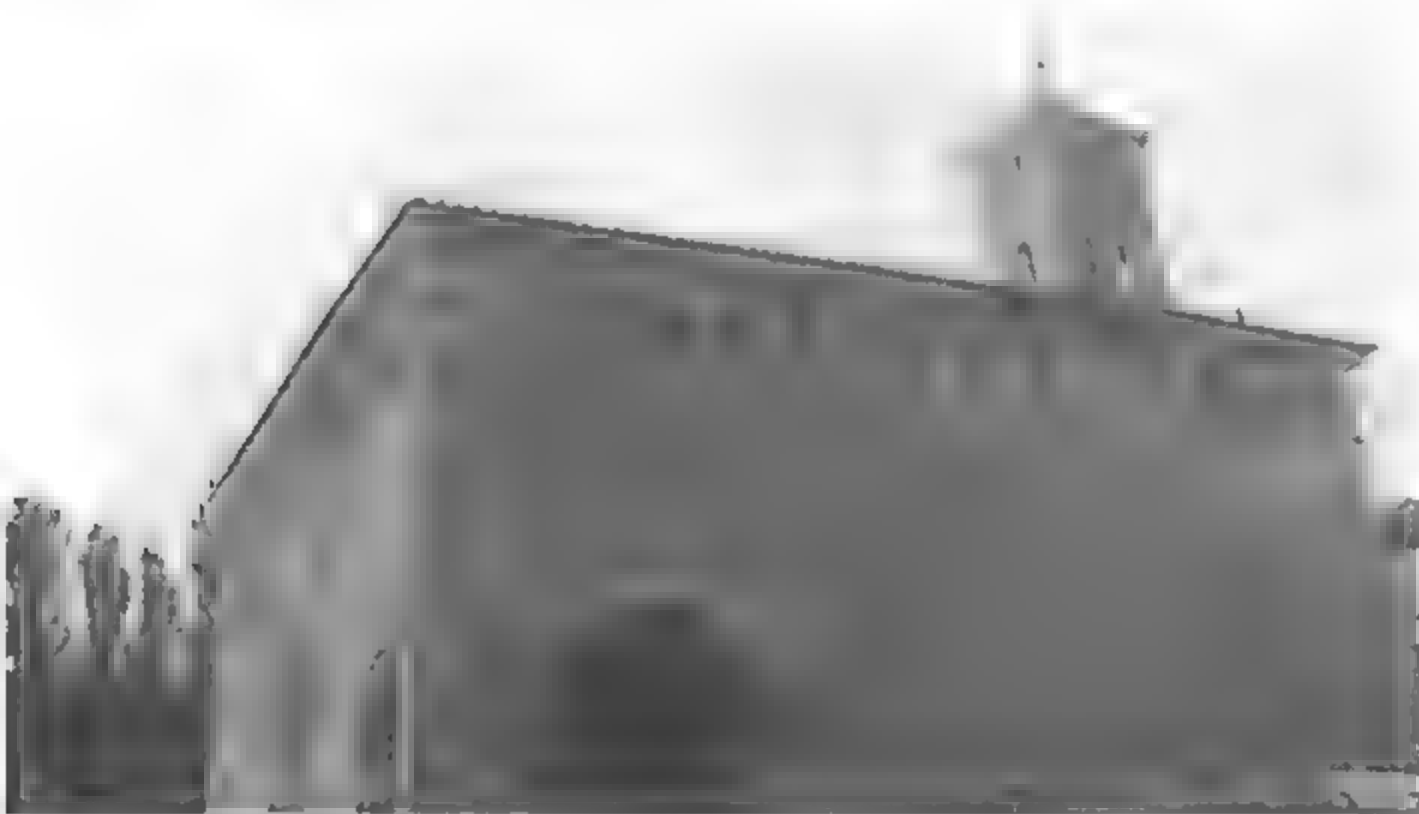
٢٥٩ - مقر الإقامة لوس لارولس
بدير سانتا كلارا (طليطلة)



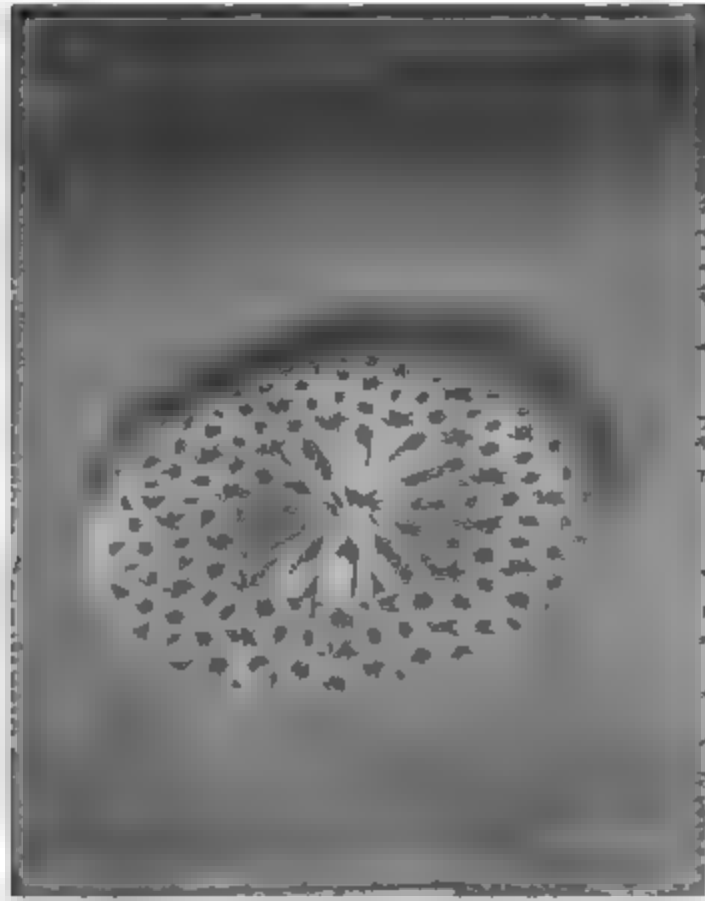
٢٦١ - منظر داخلي لكنيسة بوييلادي مونتلبان (طليطلة)



٢٦٢ - تفاصيل فى الكورو بكنيسة سان فيلكس فى تور البادى ريبوتا (سرقسطة)



٢٦٣ - موراتا دى خيلوكا (سرقسطة) منظر خارجى لكنيسة سان مارتين



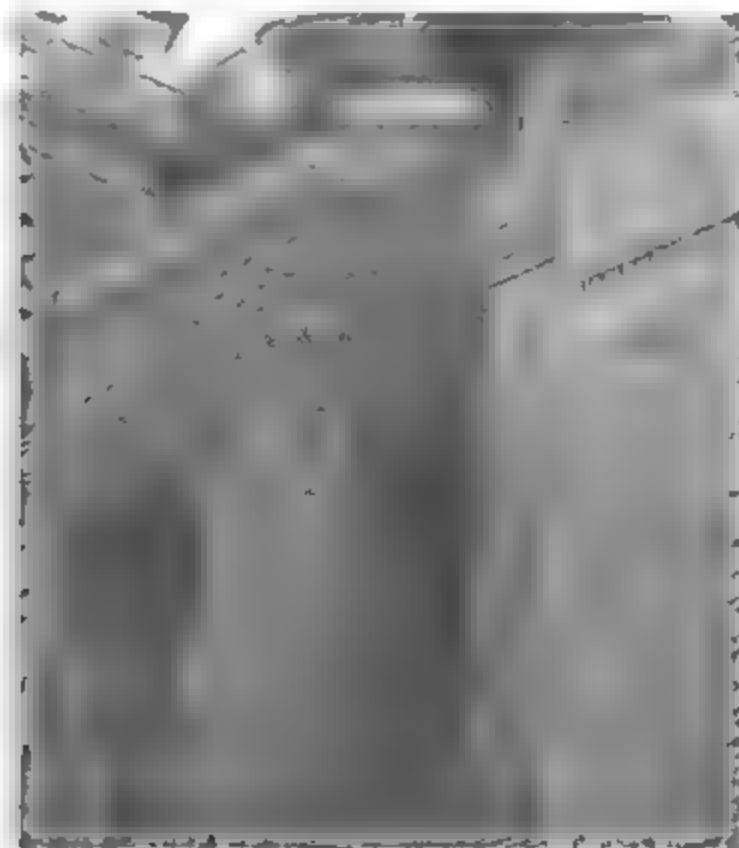
٢٦٤ ثيراميرا دي لاكانيدا (سرقسطة) كنيسة سانتا تكلّا تفاصيل في الواجهة



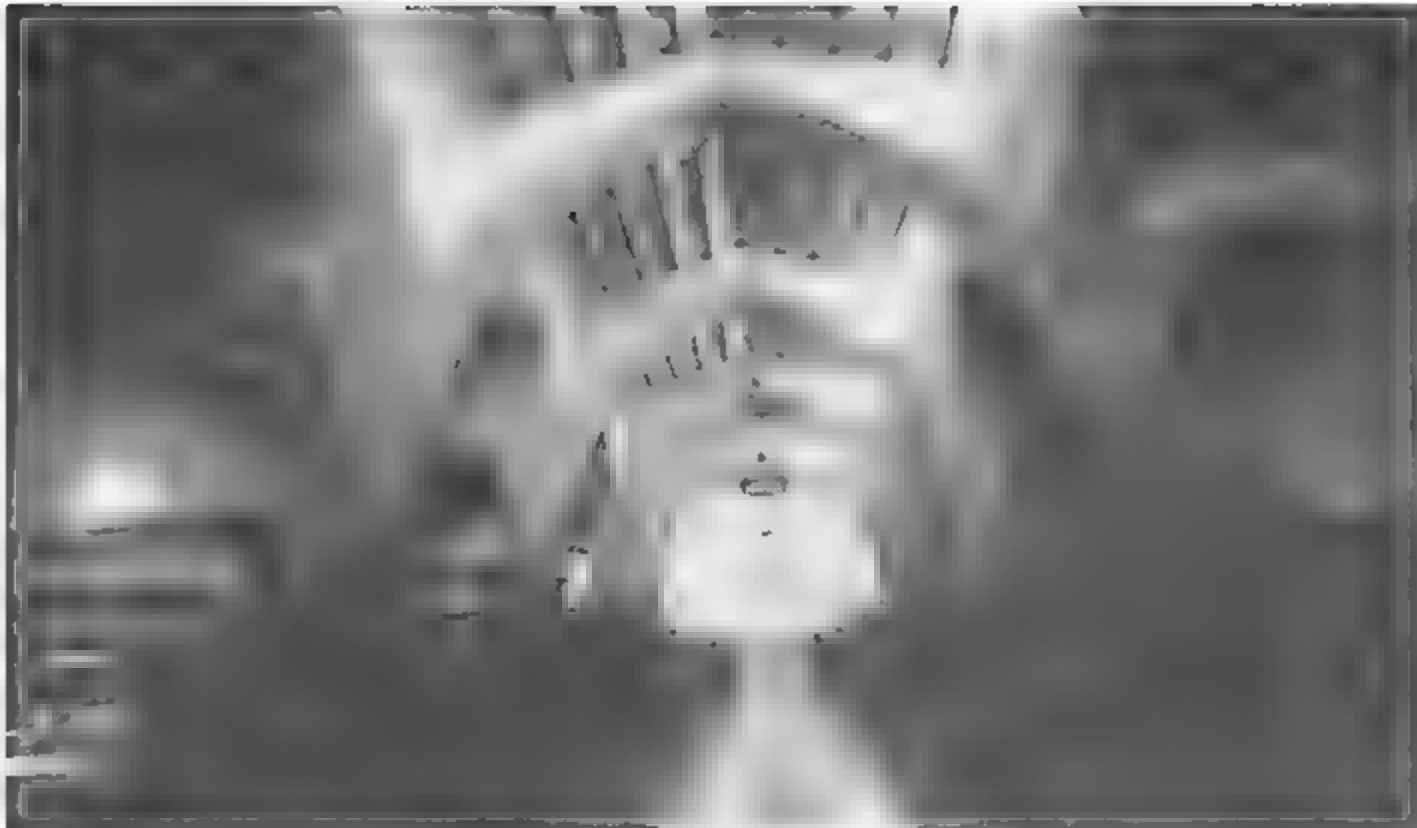
٢٦٥ - دروكة (سرقسطة) : منزل آل لونا الواجهة



٢٦٦ - قلعة أيوب (سرقسطة) رسم لكنيسة سان بدرو مارتر لتي رلت من الوجود



٢٦٧ - تفاصيل من الخارج لمقدمة لاسيودي سان سلبادور (سرقسطة)



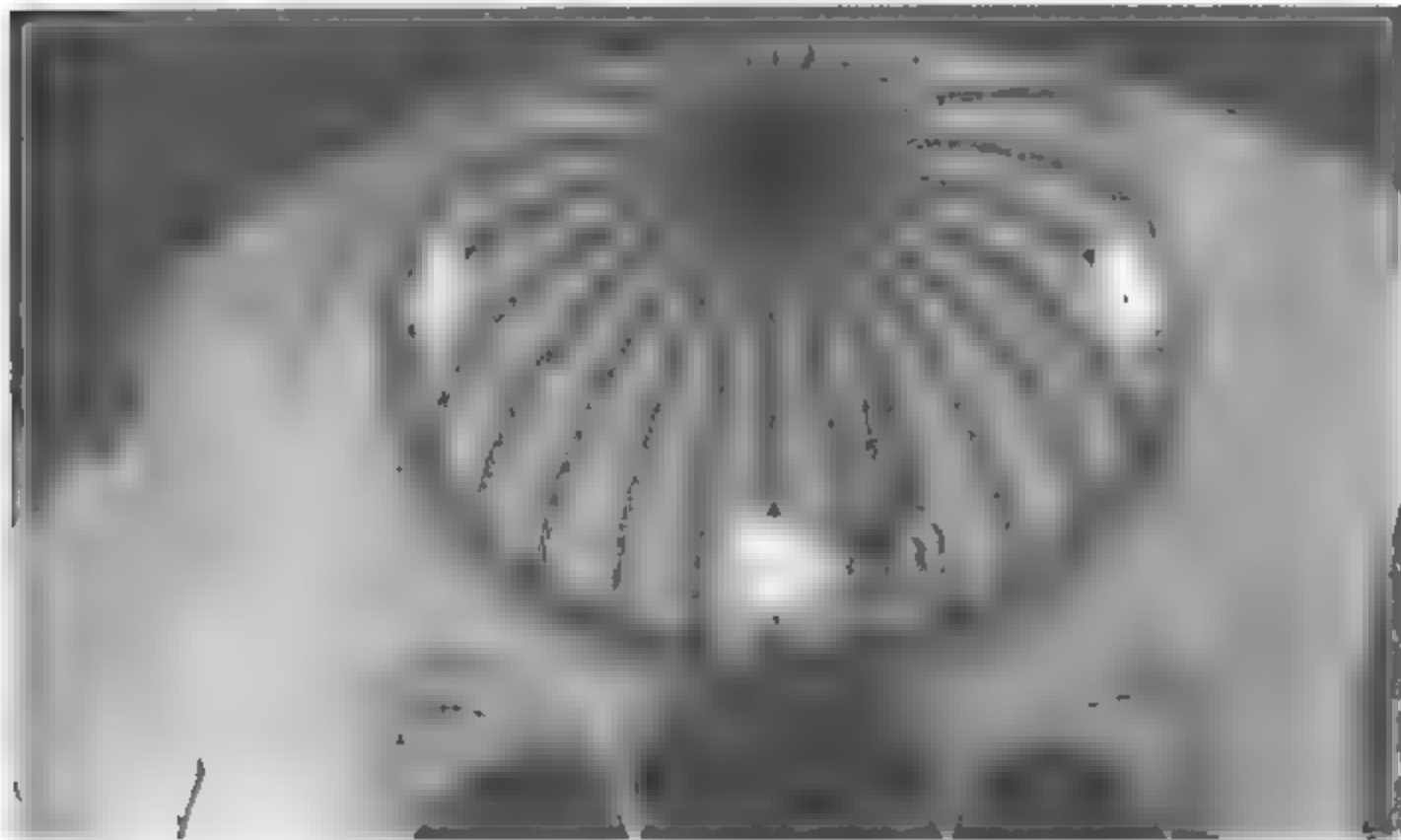
٢٦٨ - منظر من الداخل لكنيسة سانتا كاتالينا أليا (مقرش)



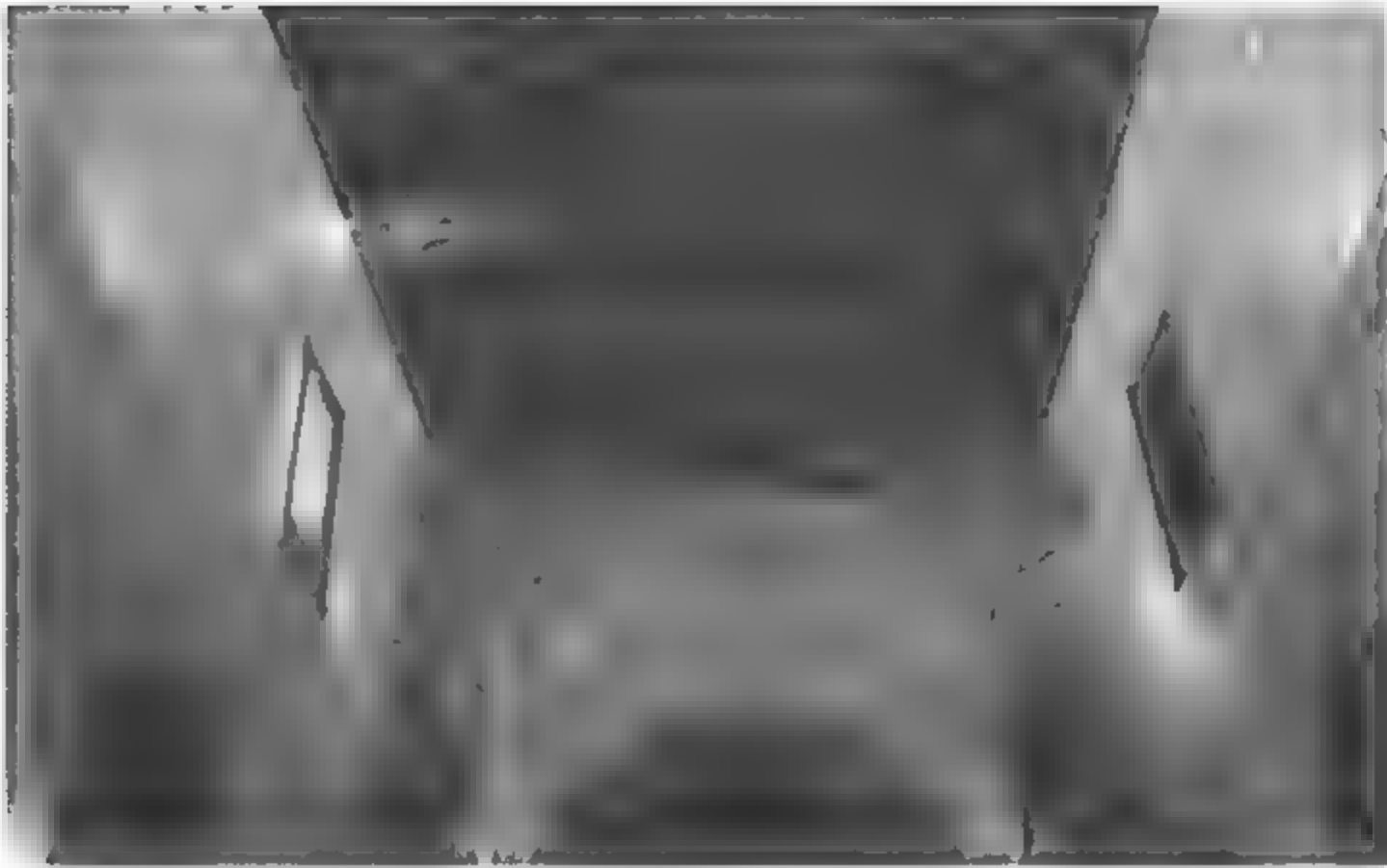
٢٦٩ - صحن الخدمة بدير جوادالوبي (مقرش)



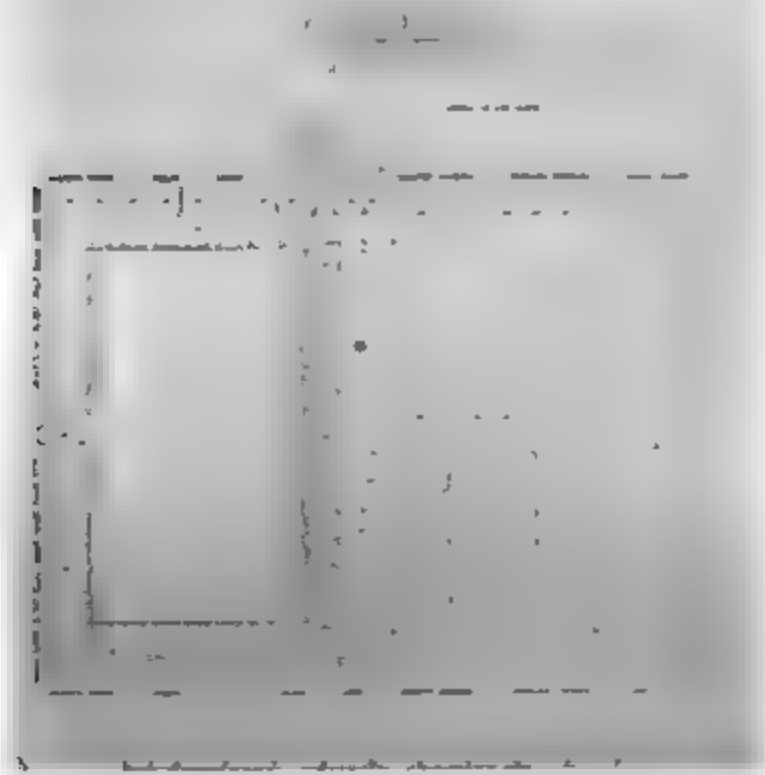
٢٧٠ - واجهة ولرچ كنيسة نويسترا سيورا دي لاسونثيون اينوخوسا دل بايي (بطليوس)



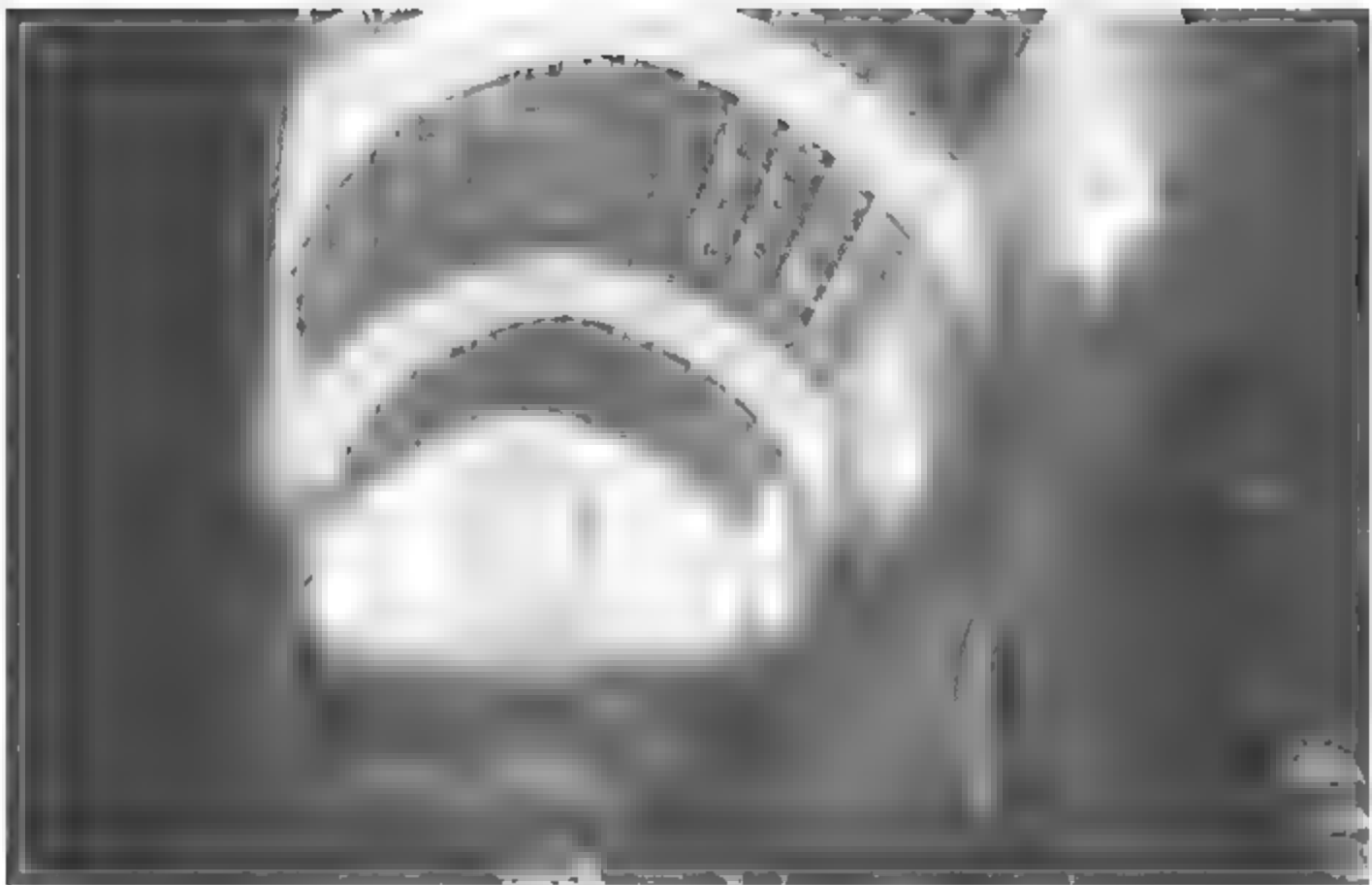
٢٧١ - مقصورة الكهنة بدير سانتا كلارا - تافرا (بطليوس)



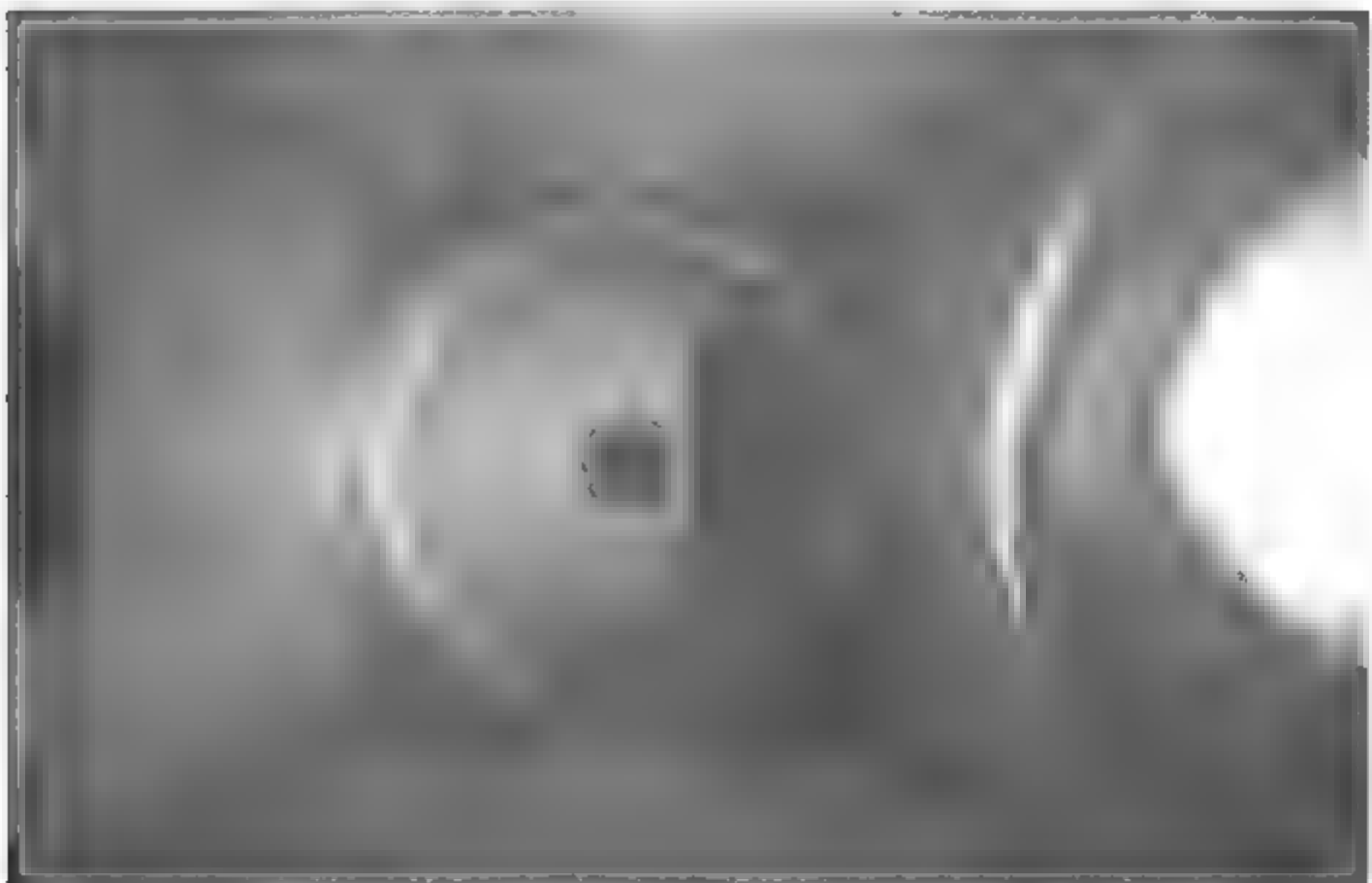
٢٧٢ - بلاطة الكنيسة في دير سانتا كلارا (إشبيلية)



٢٧٣ - مخطط الكاتدرائية الأولى (إشبيلية)



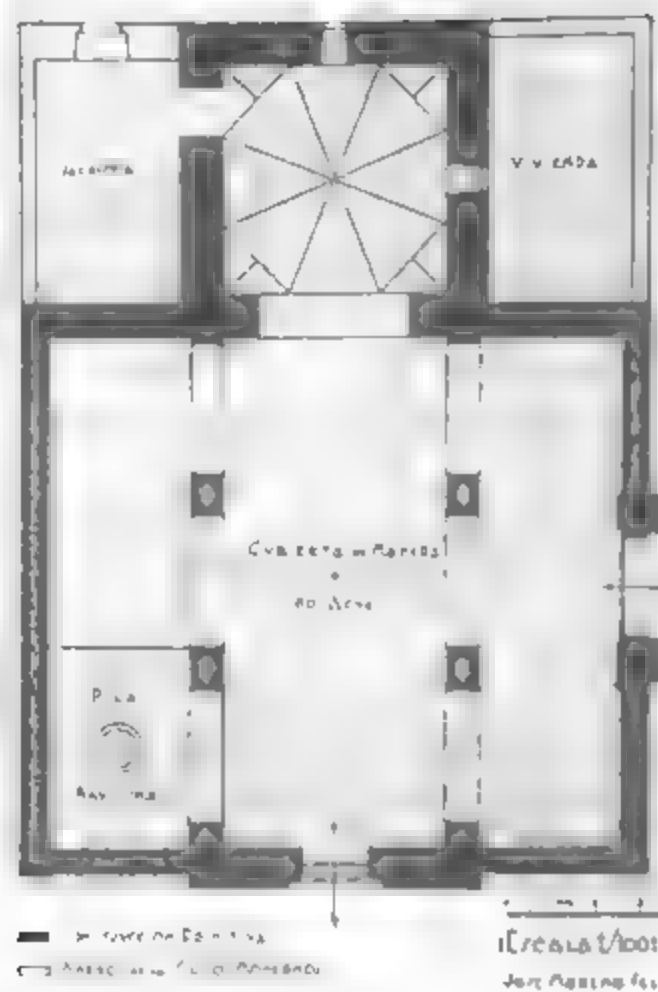
٢٧٤ - بلاطة الكاتدائية الأولى فى المسجد الكاتدرائية (قرطبة)



٢٧٥ - مصلى أوروثكو بكنيسة سانتا مارينا (قرطبة)



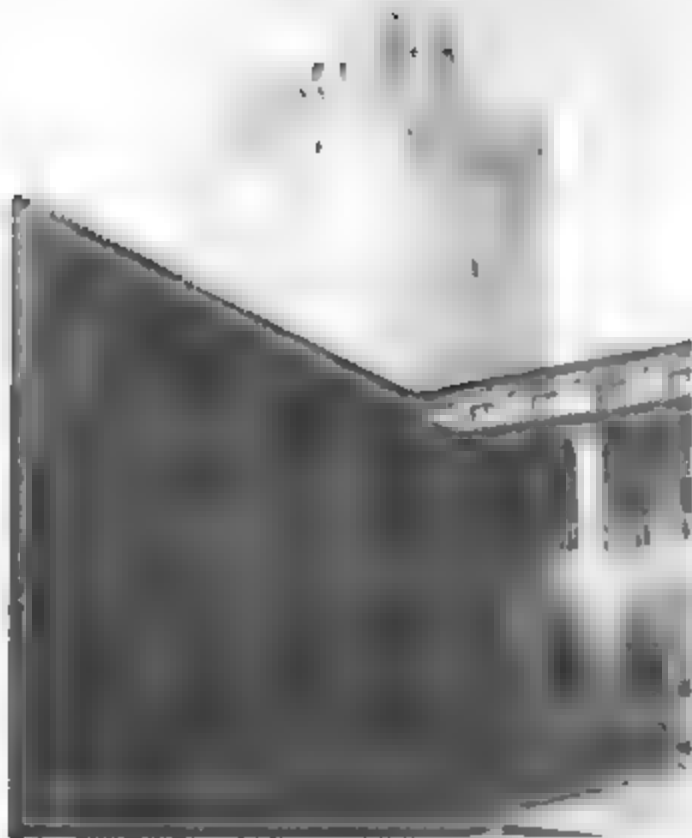
٢٧٦ - منظر خارجى لكنيسة فى
كاستيخادى تلهرة (إشبيلية)



٢٧٧ - مخطط كنيسة فى خيلو (إشبيلية)



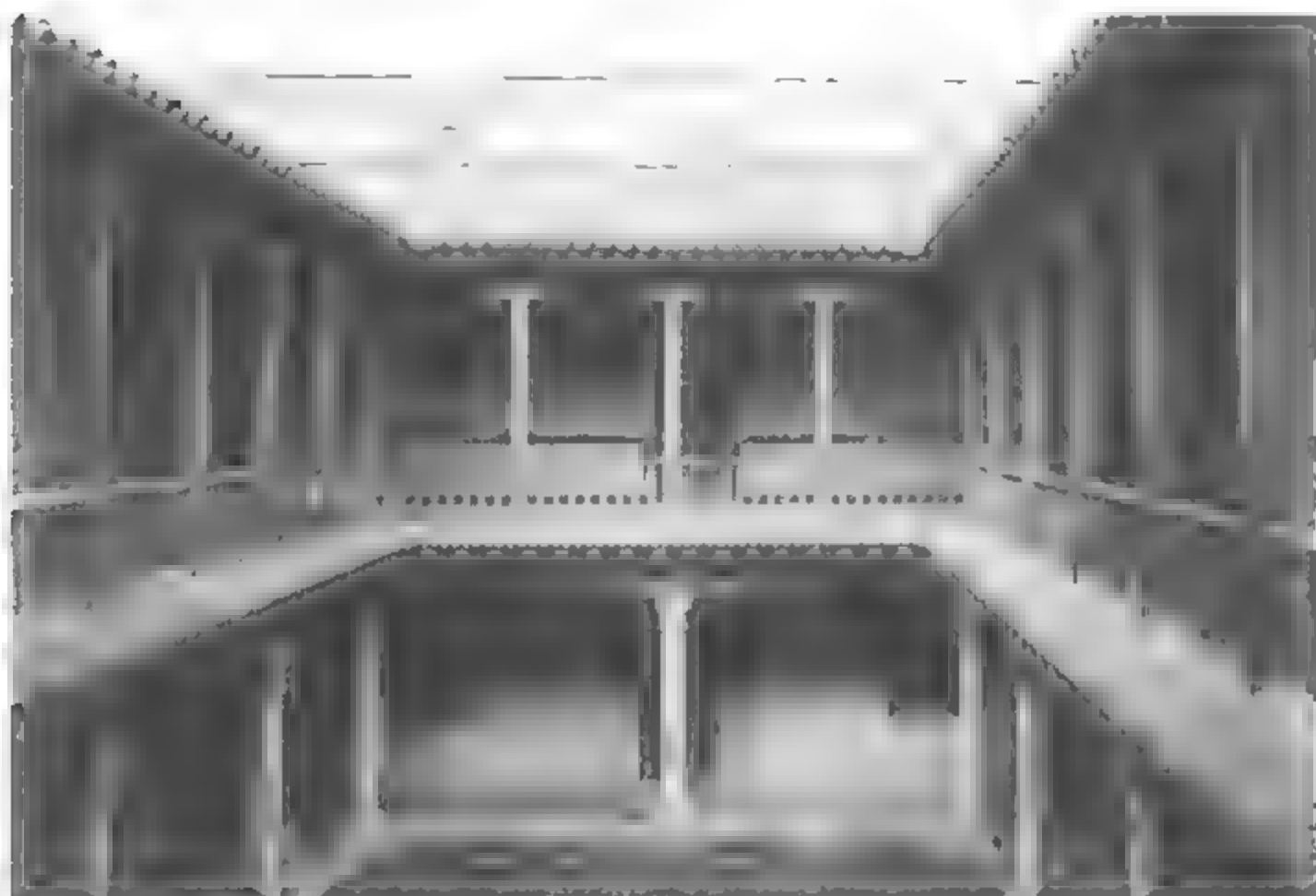
٢٧٨ - تفاصيل فى صحن قصر
إنريكى الرابع (شيقوبية)



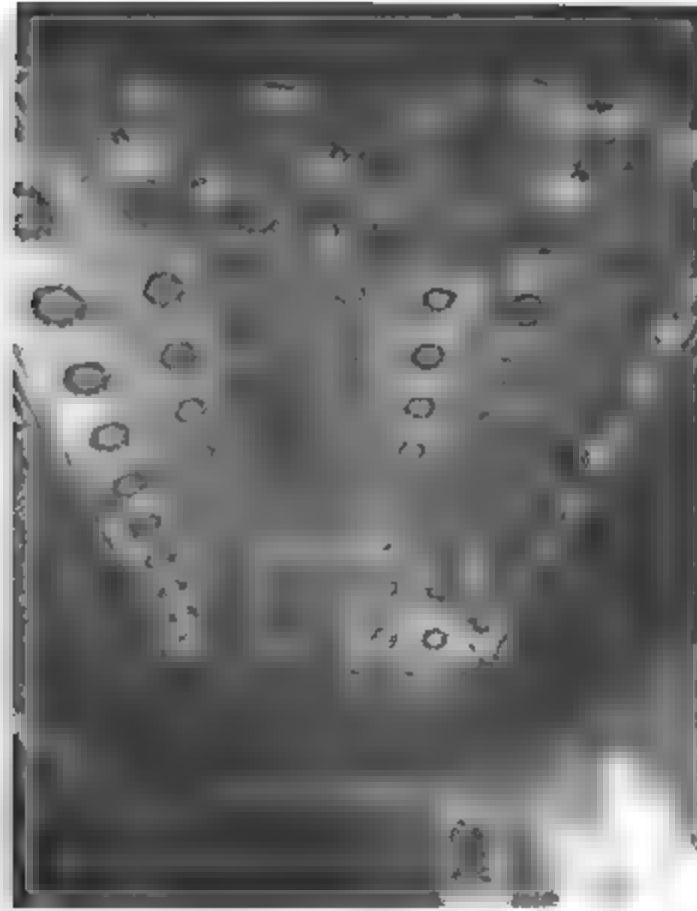
٢٧٩ - منظر من الداخل لحصن
موتا بمدينة الكامبو (بلد الوليد)



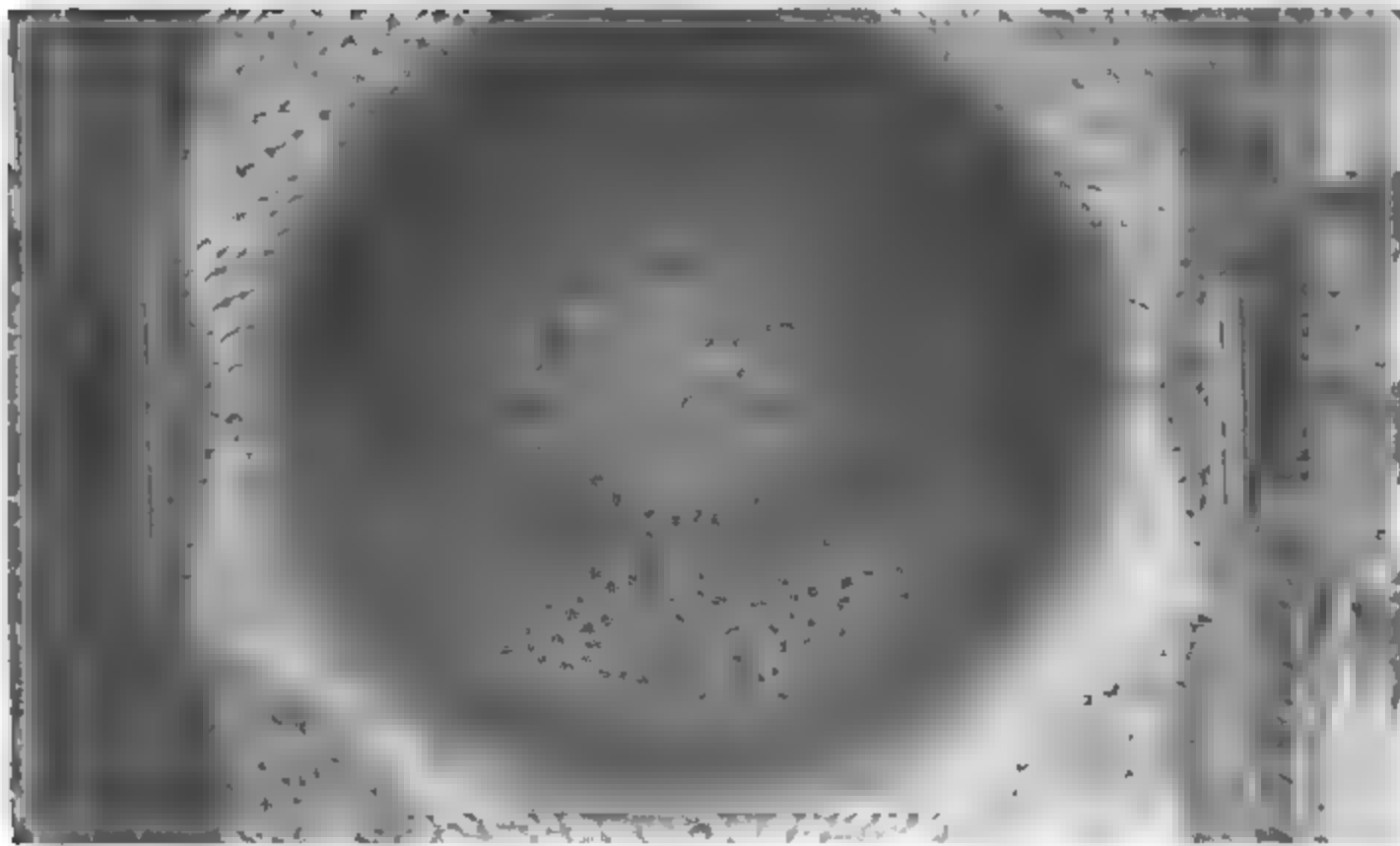
٢٨٠ - رسم لجوئث مورينو يتعلق بقصر خوان الثاني في مادريجال دي لا تاس تورس (أيبلا)



٢٨١ - صحن لا كلاوسترياس بقصر خوان الثاني في مادريجال دي لا تاس تورس (أيبلا)



٢٨٤ - صالة الملوك بقصر شيقوبية



٢٨٥ - صالون السفراء بالقصور الملكية بإشيلية



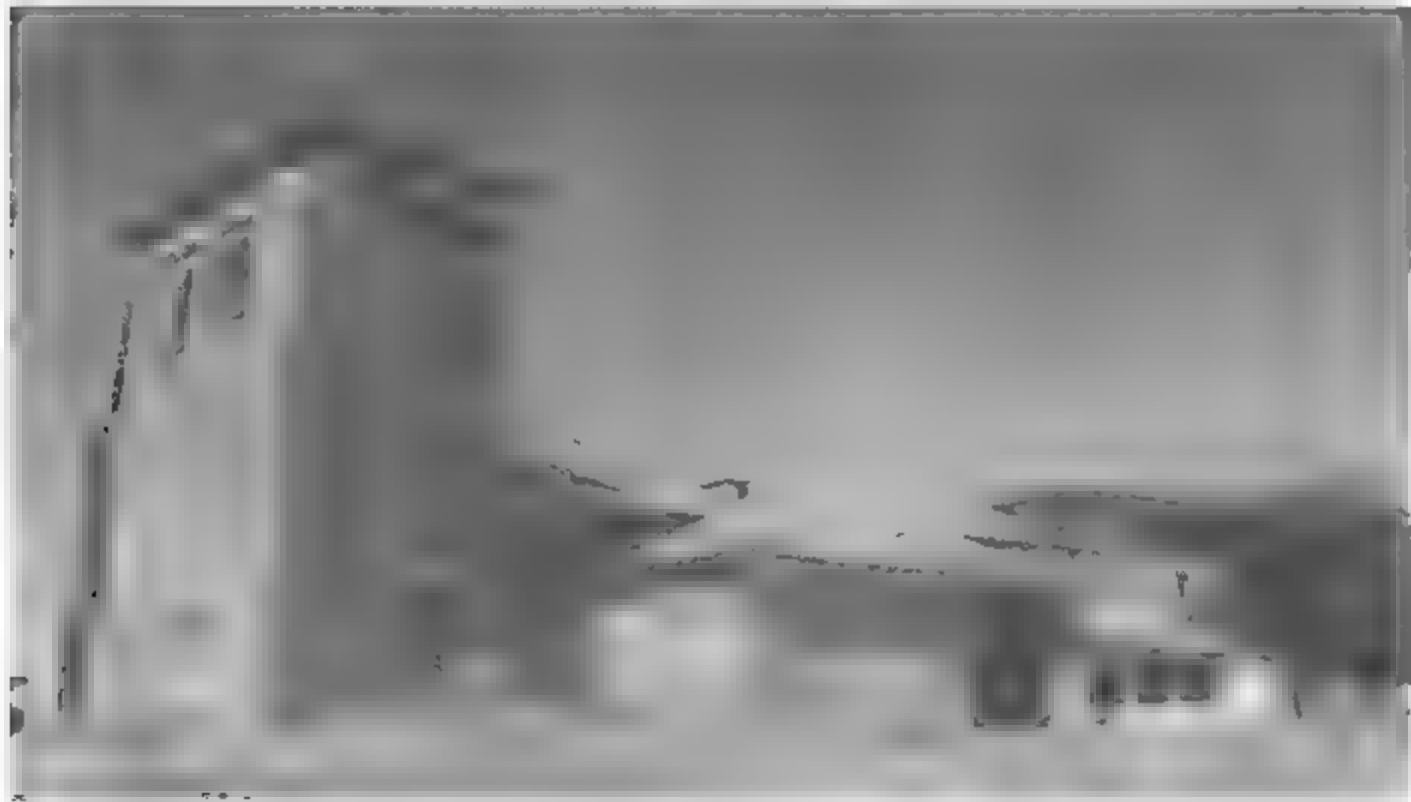
٢٨٦ الصالة العليا الجديدة في قصر الملك السيد / بدرو بالقصور الملكية (إشبيلية)



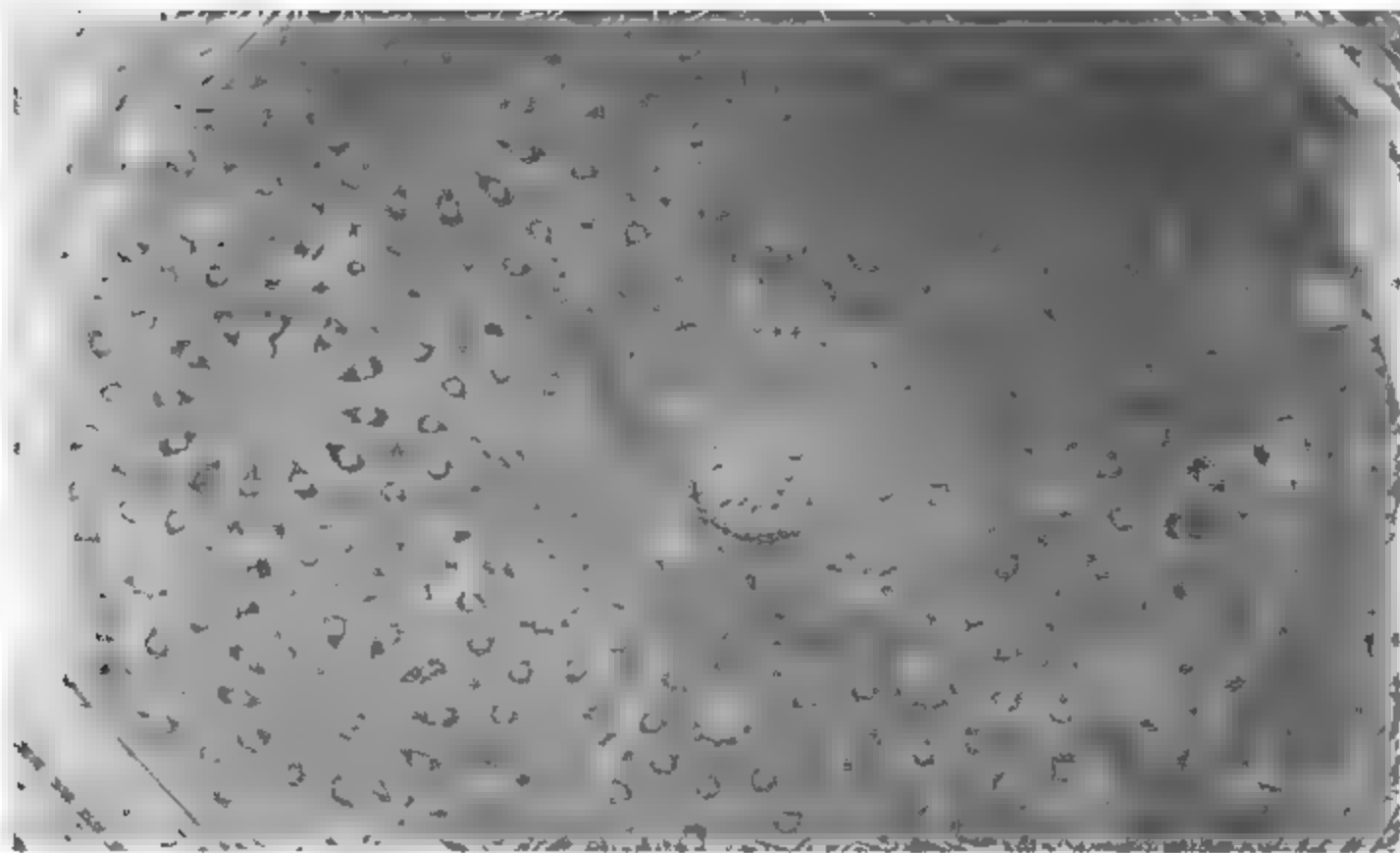
٢٨٧ - صحن سانتا إيزابيل بقصر الجعفرية (سرقسطة)



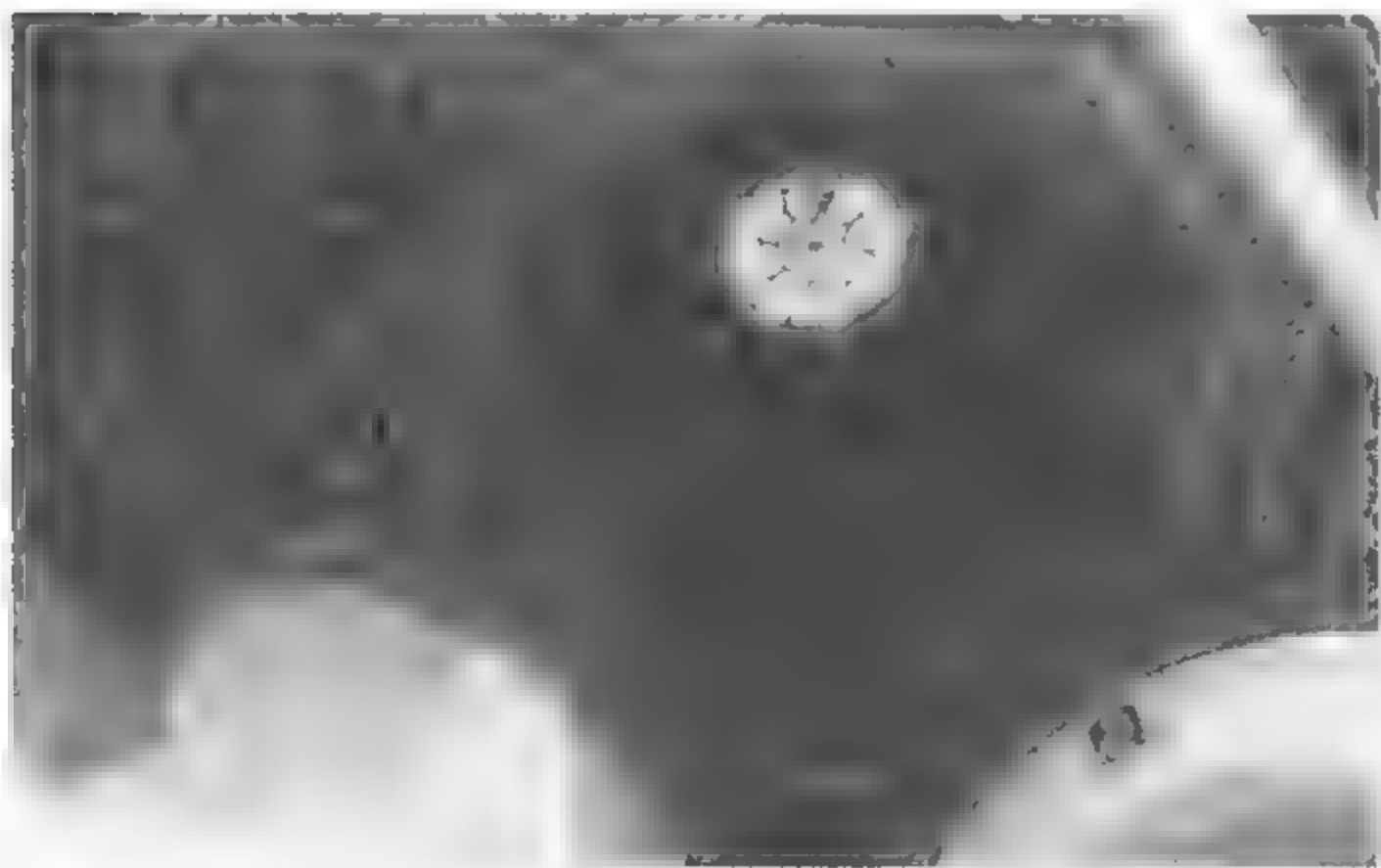
٢٨٨ - صالة الملوك الكاثوليك بقصر الجعفرية (سرقسطة)



٢٨٩ - منظر خارجى لكنيسة مارتين فى بيار منتيرو دى كامبوس (بالنسيا)



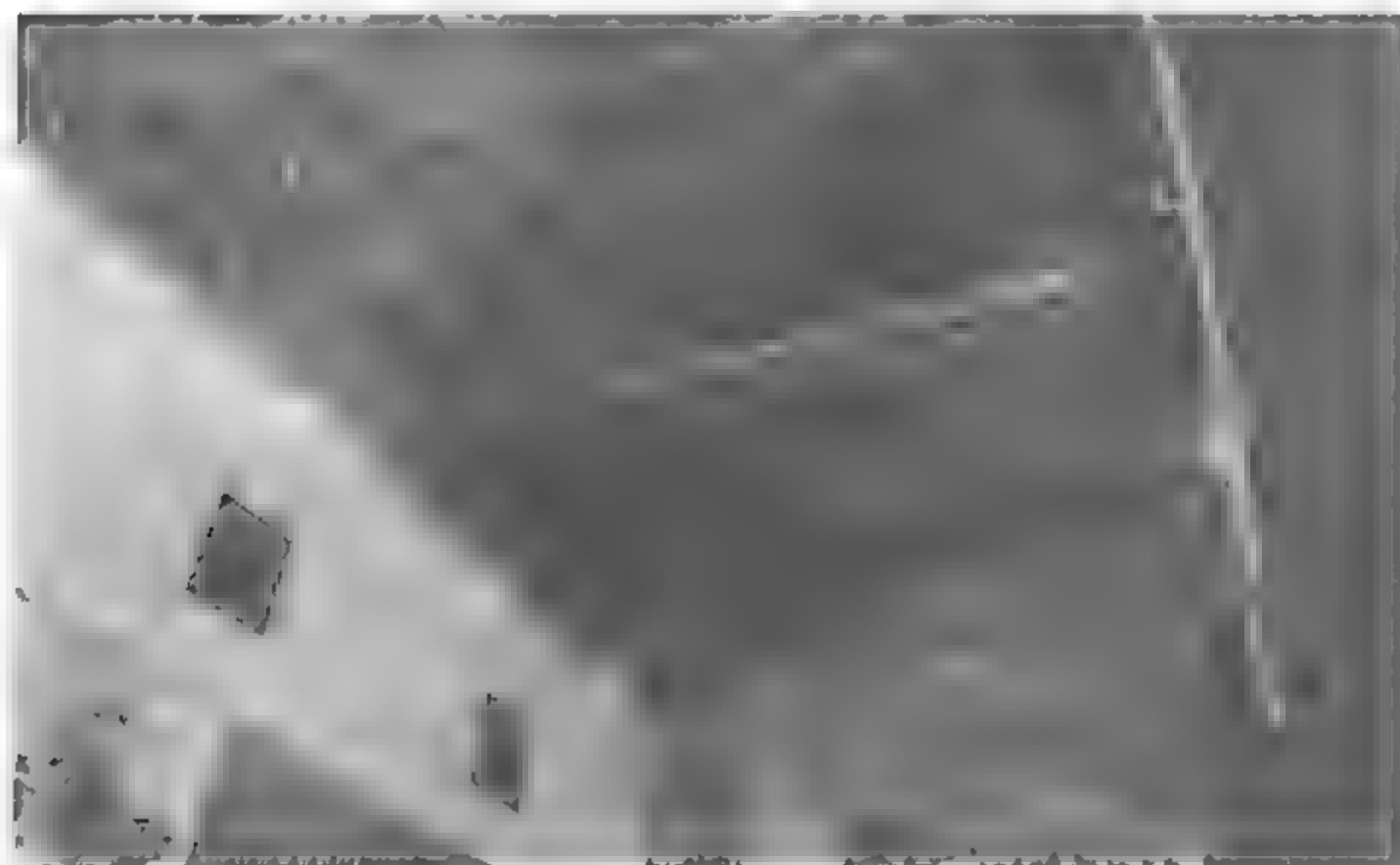
٢٩٠ - سقف في كنيسة سان فاكوندو في ثيسنيروس (بالفسيا)



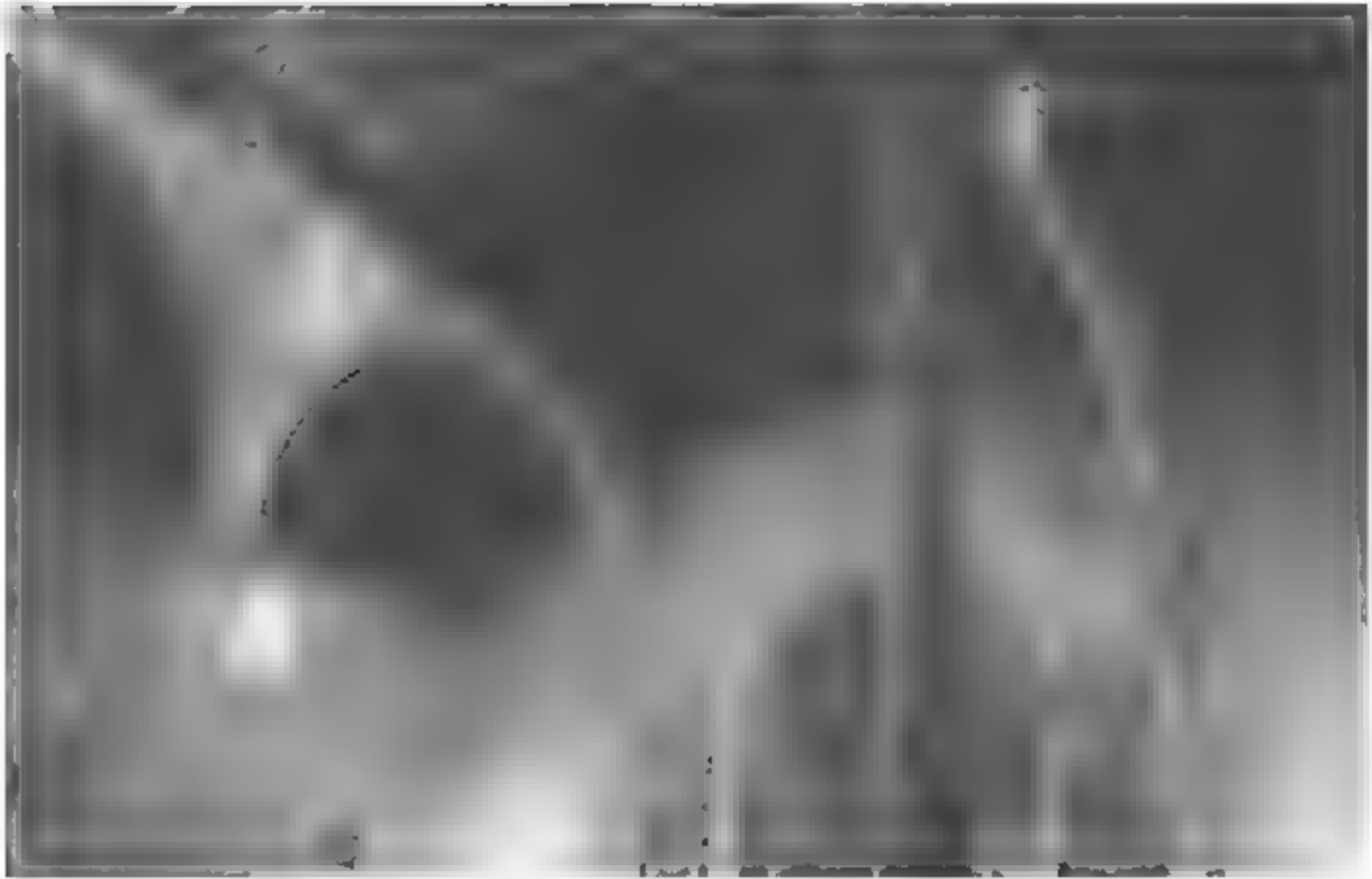
٢٩١ - مقصورة الكهنة في مادريجال دي لاس تورس (كنيسة سان نيكولاس) (ابيلا)



٢٩٢ - منظر داخلي لكنيسة دير سانتا صوفيا - تورو (سامورة)



٢٩٣ - سقف الكنيسة في دير الروح القدس - تورو (سامورة)



٢٩٤ - منظر داخلي لكنيسة في كامارما دي أستريدلاس (مدريد)



٢٩٥ - تفاصيل في برج بكنيسة نابلكرنيرو (مدريد)



٢٩٦ - قاعة الاحتفالات بالجامعة الكالا دي ايمارس (مدريد)



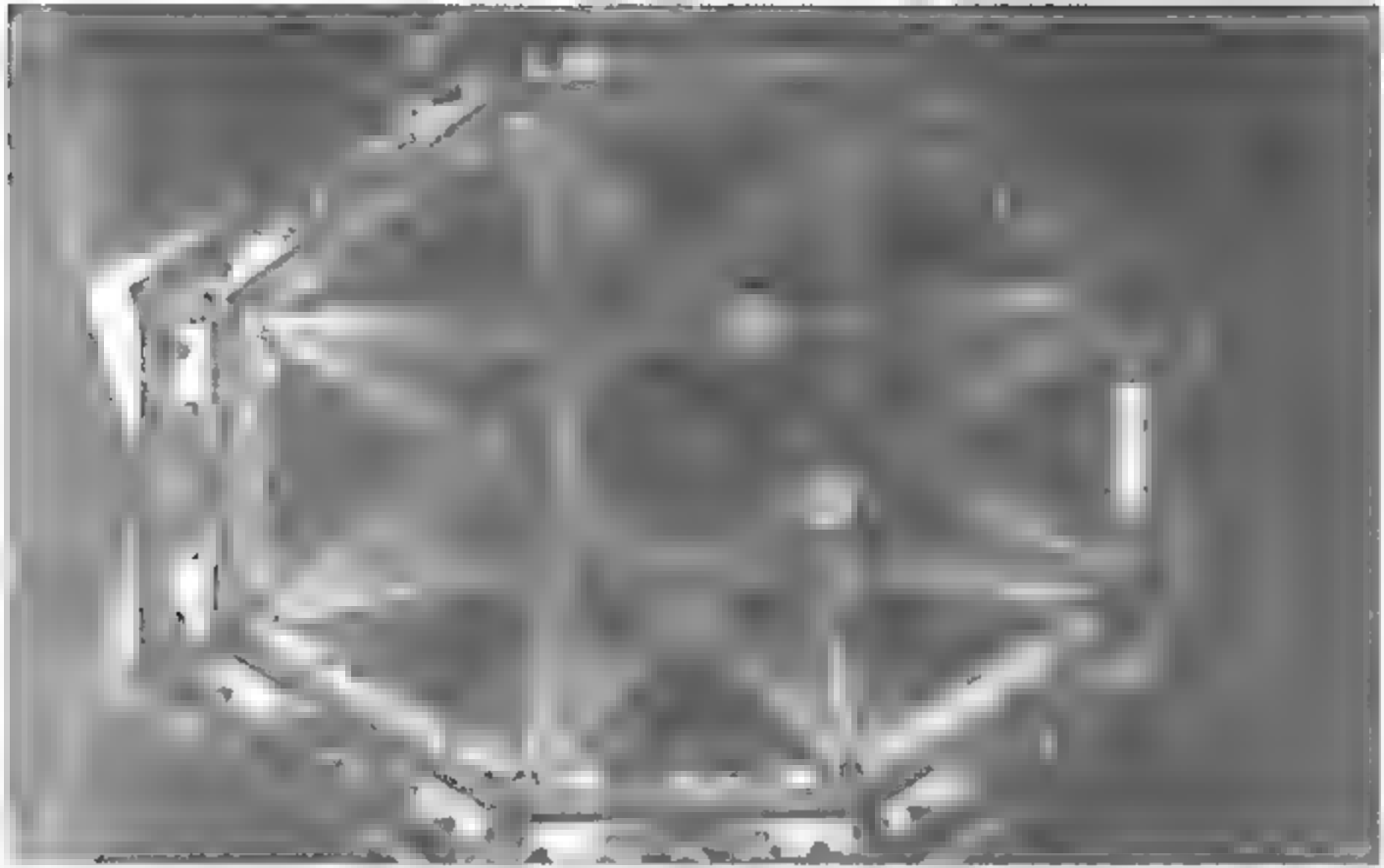
٢٩٧ - الرقبة (القبة) cimborio في كاتدرائية طرثونة (سرقسطة)



٢٩٨ - مقر الإقامة في كاتدرائية طرلاثونة (سرقسطة)



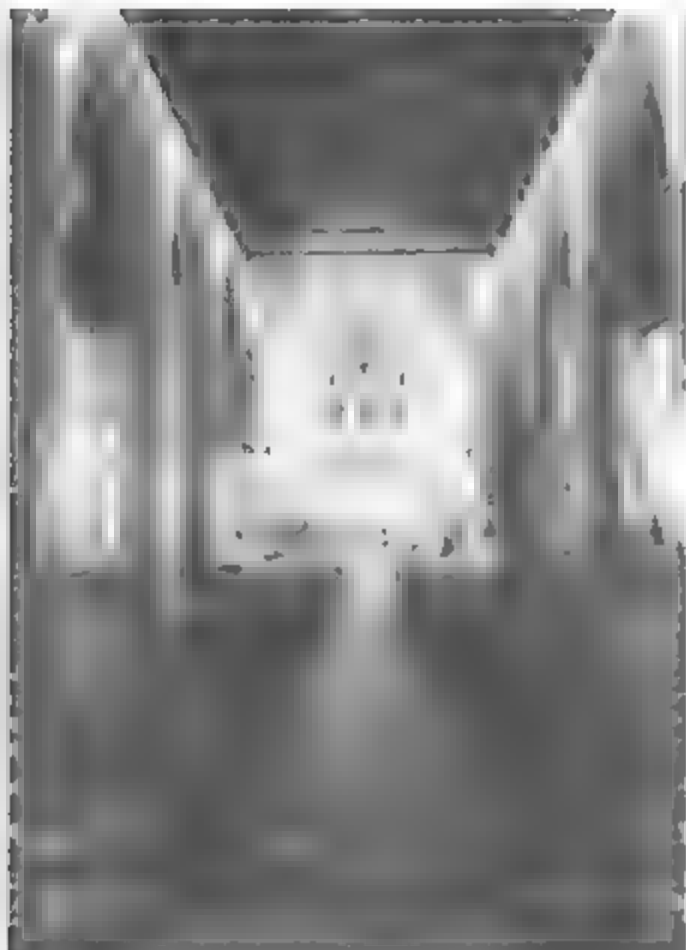
٢٩٩ - منظر عام لكنيسة سان مارتين دل كاستيو في انيتيون (سرقسطة)



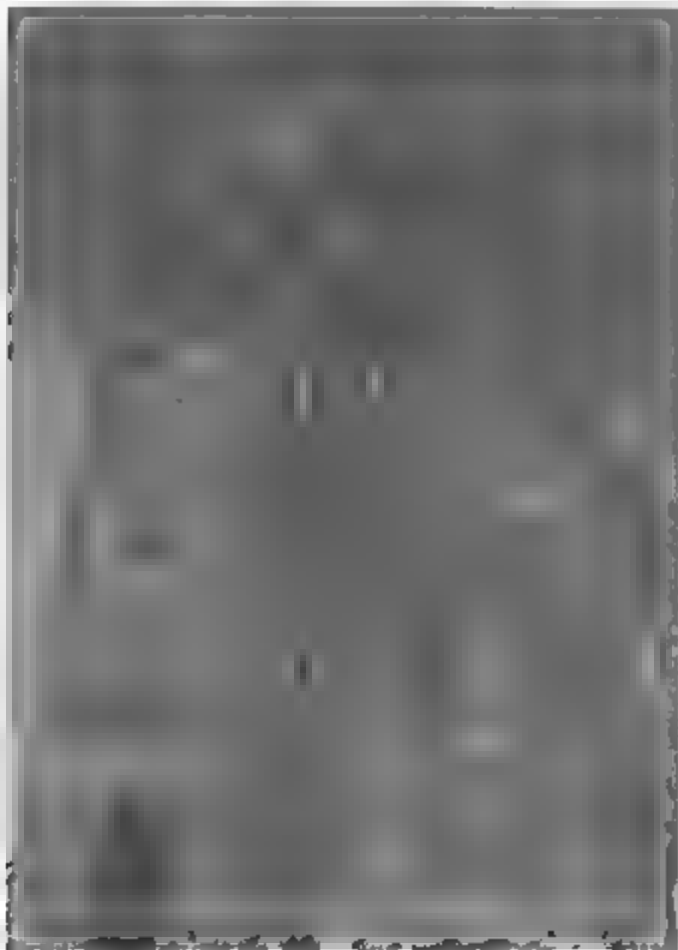
٣٠٠ منظر للرقبة (القبة) من الداخل في لاسيو دي سان سلبادور (سرقسطة)



٢٠١ - البرج الجديد (الذي زال من الوجود) (سرقسطة)



۳۰۲ - اورباتشون (بطليوس) كنيسة نويسترا سنيولا دي لاكونشثيون منظر من الداخل



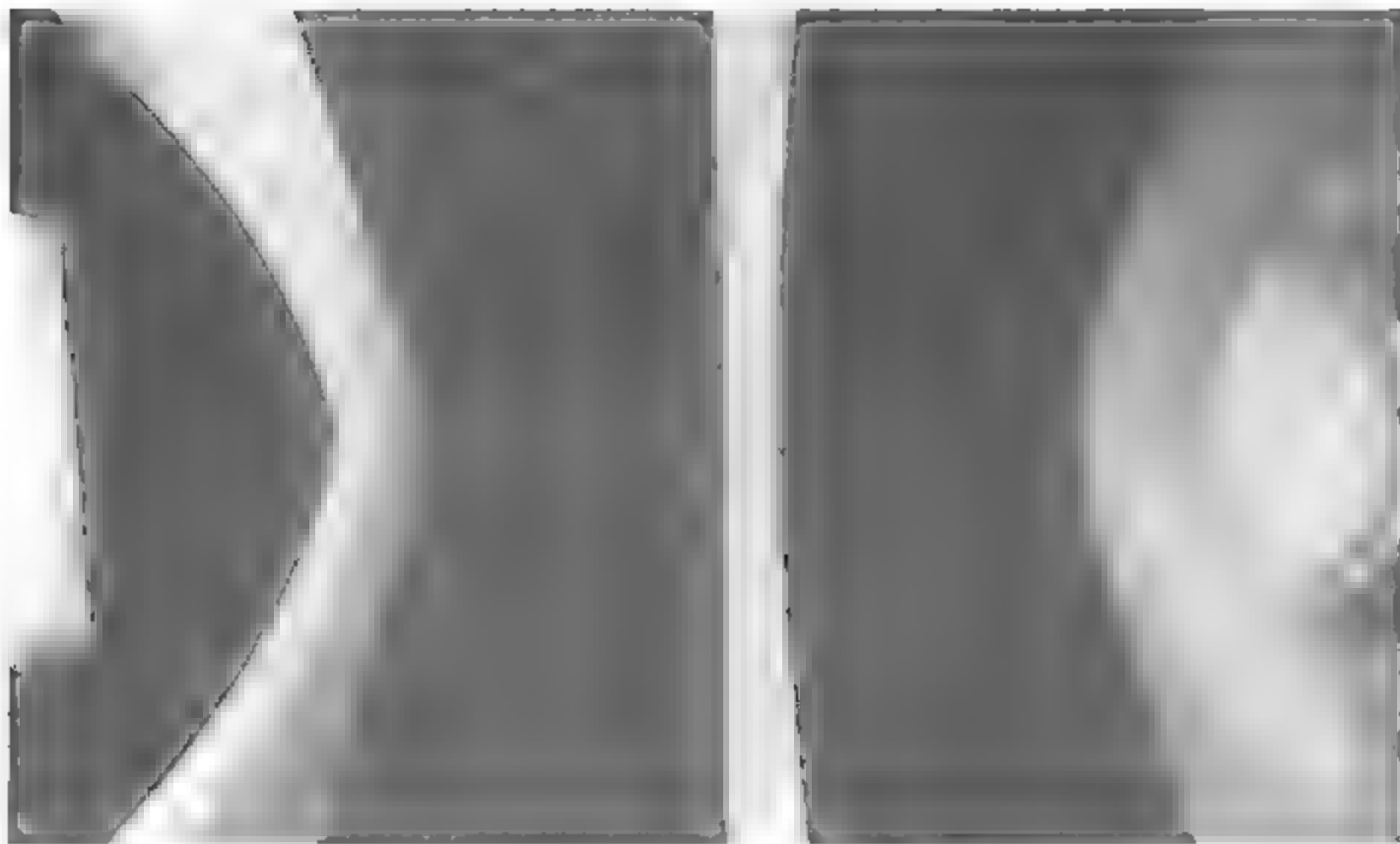
۳۰۳ - بوييلا دي لاريفا (بطليوس) : كنيسة سانتا اوليا - منظر خارجي



٢٠٤ - الصلاة الحديدية في مقر جنداليت (بلنسية)



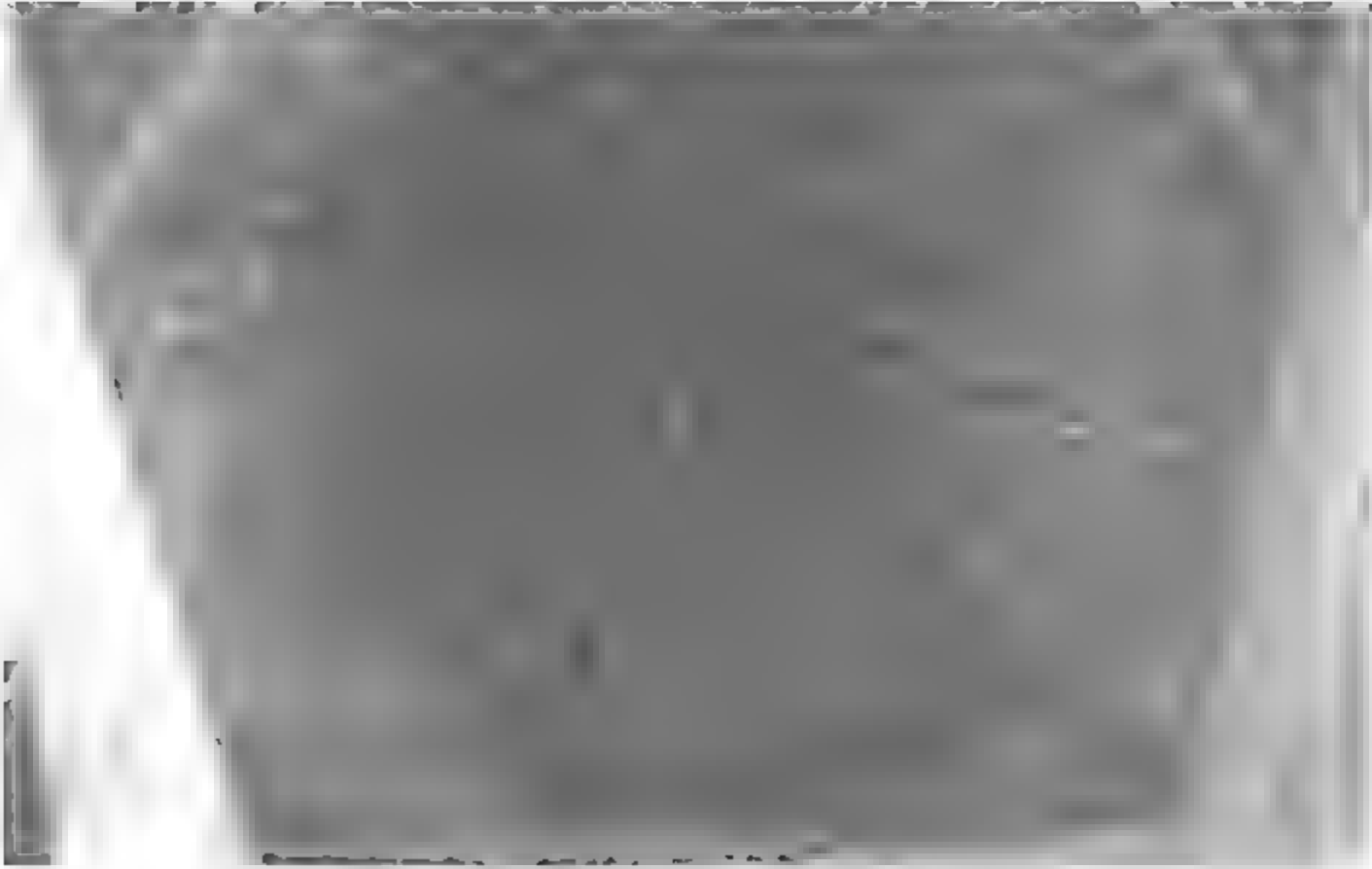
٢٠٥ - الصلاة الصغيرة الذهبية جنداليتات (بلنسية)



٣٠٦ - الجواتاس (مرسية) منظر داخلي من كنيسة سان أونوري



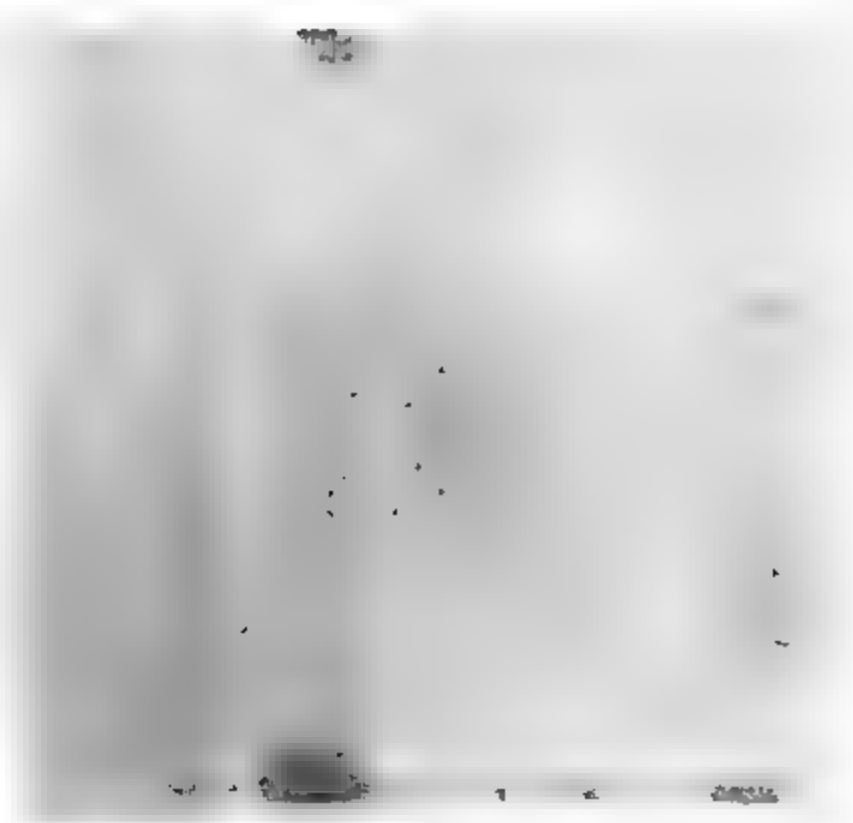
٣٠٧ - منظر داخلي من كنيسة لاکونثيون - کارباکا (مرسية)



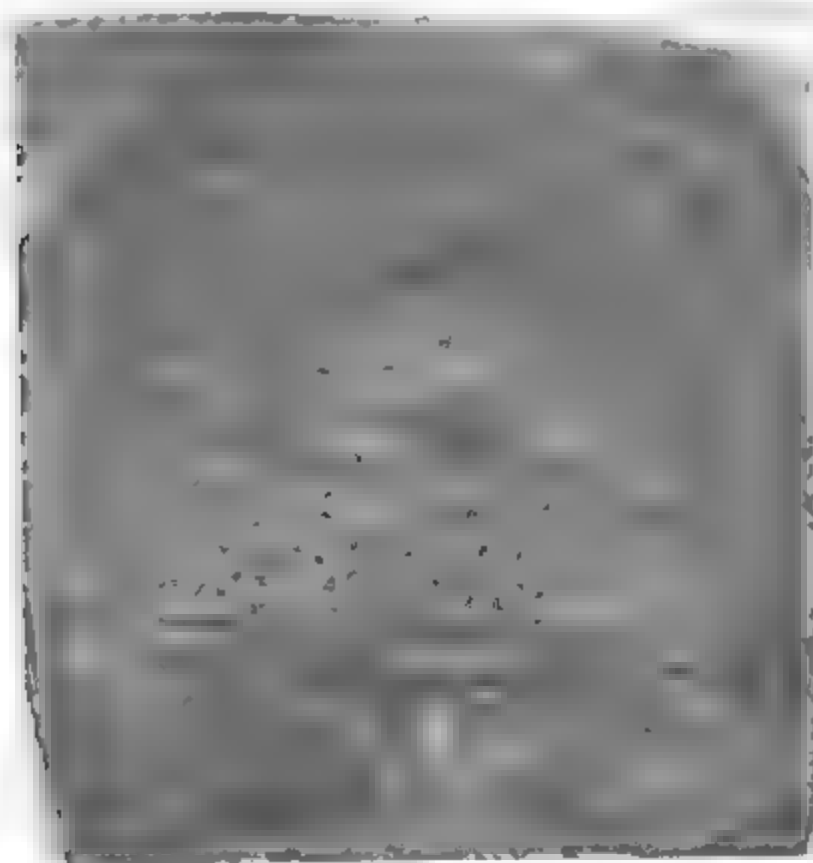
٣٠٨ - كنيسة لاكونثبثيون - ثيخين (مرسية)



٣٠٩ - منظر من الداخل لكنيسة سانتا أيولاليا في توتانا (مرسية)



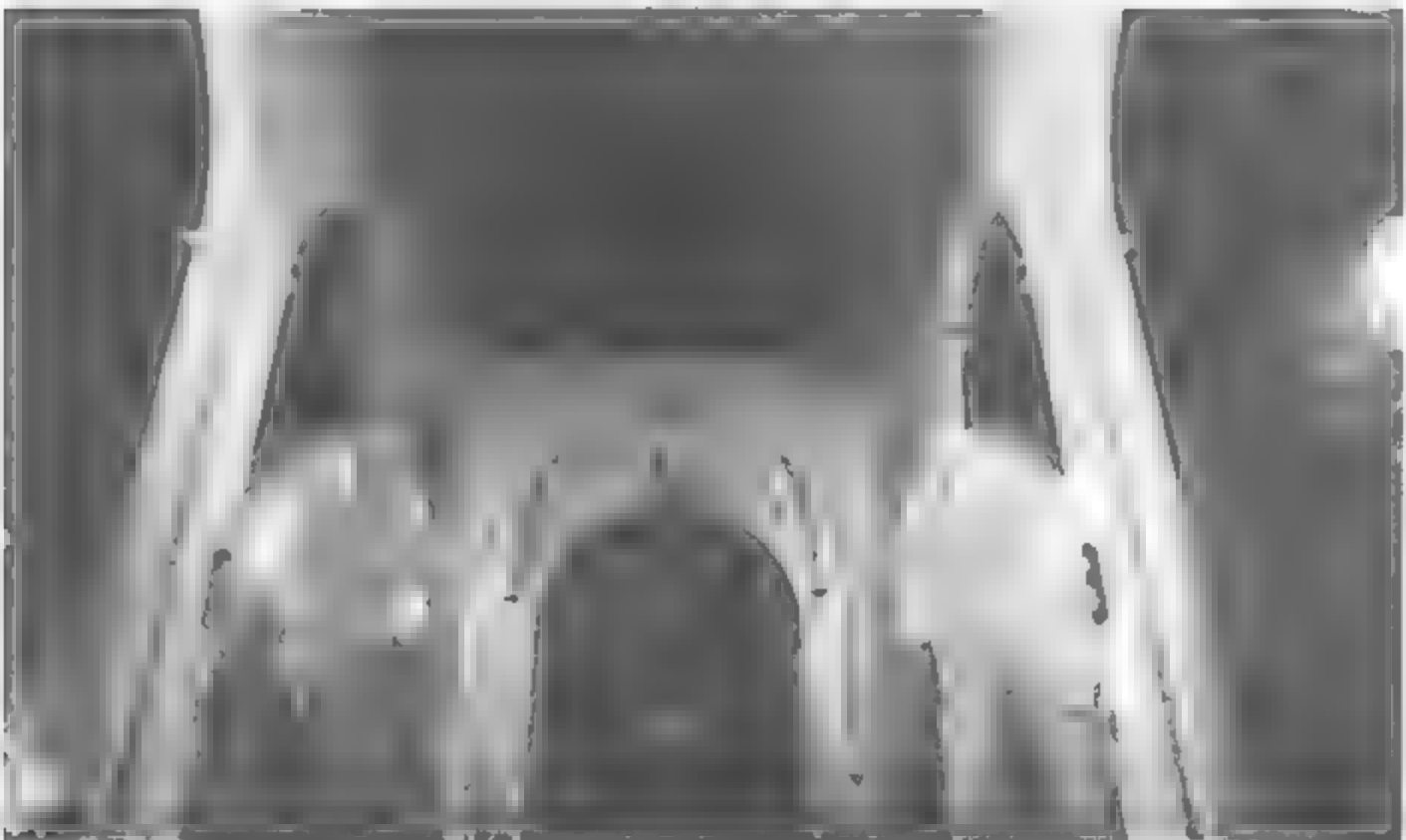
٣١٠ - رسم لسقف سانتا كيتيريا التي زالت من الوجود - لورقة (مرسية)



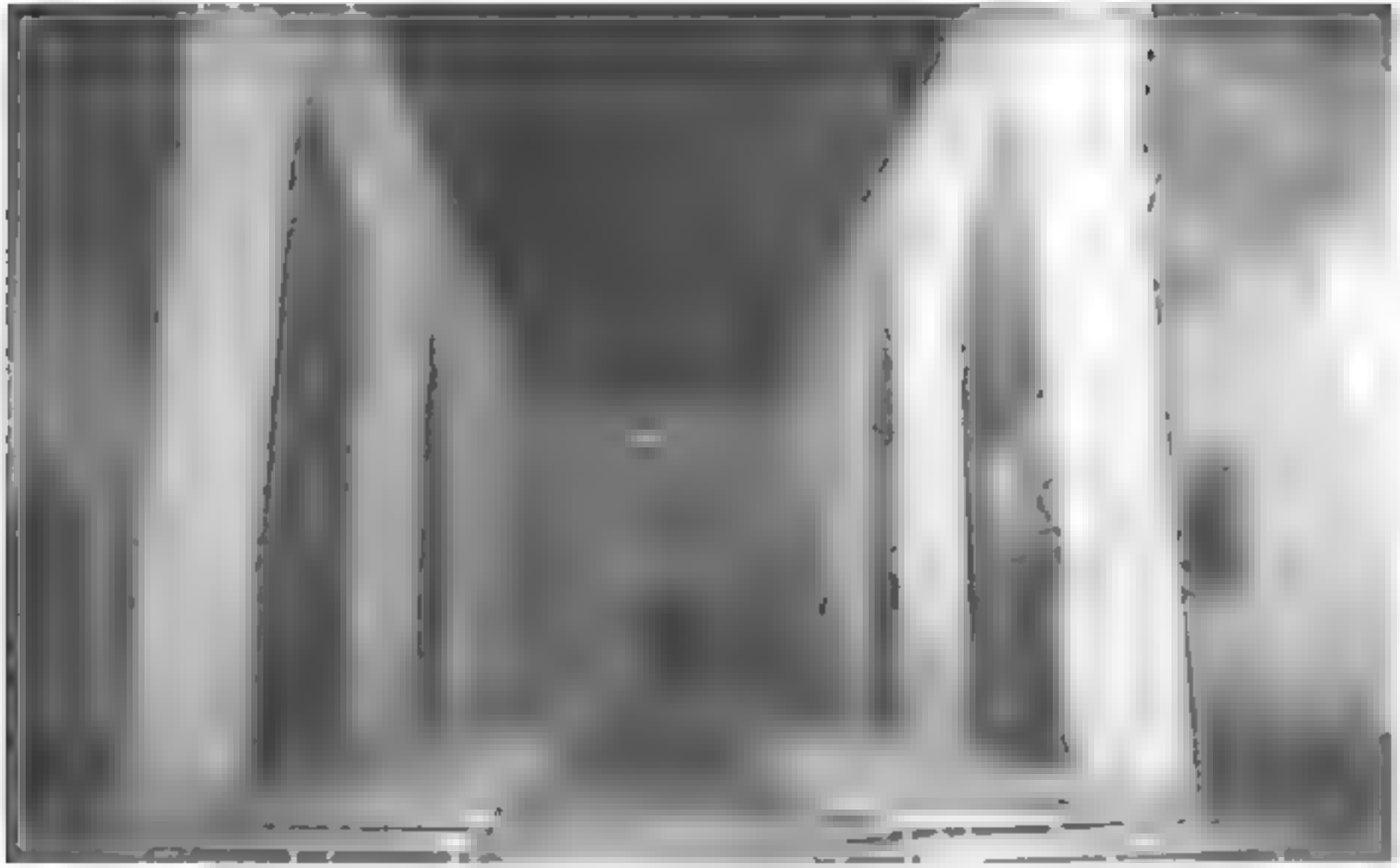
٣١١ - المصلى الكبير فى ملجأ المسيح المصلوب (قرطبة)



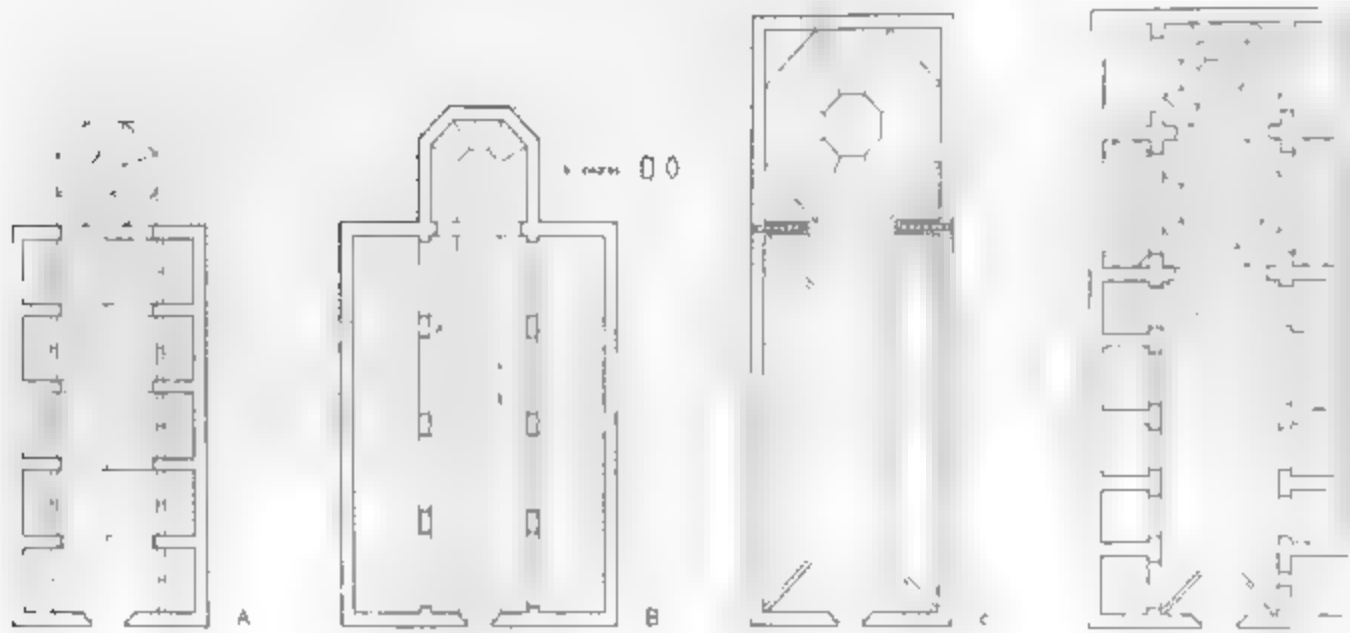
٣١٢ - منظر خارجي لمصلى ميسى رودريجو (شيبيلية)



٣١٣ - منظر داخلي لكنيسة سان موتيوفى لوشينا (قرطبة)



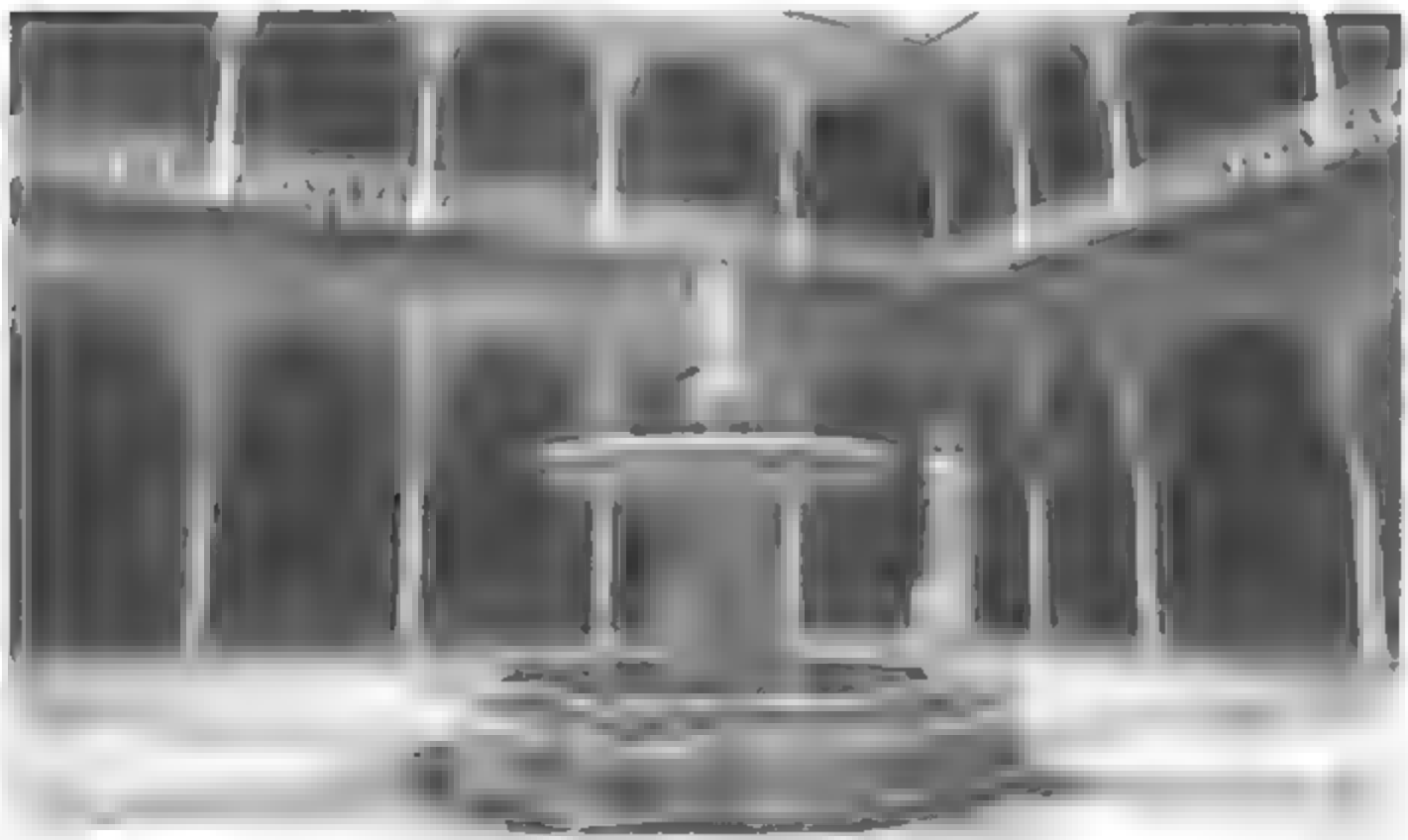
٣١٤ - لوك (قرطبة) : منظر داخلي من كنيسة نويسترا سيورا دي لا أسونثيون



٣١٥ - أنماط المخططات الكنائس المدجنة (غرناطة)



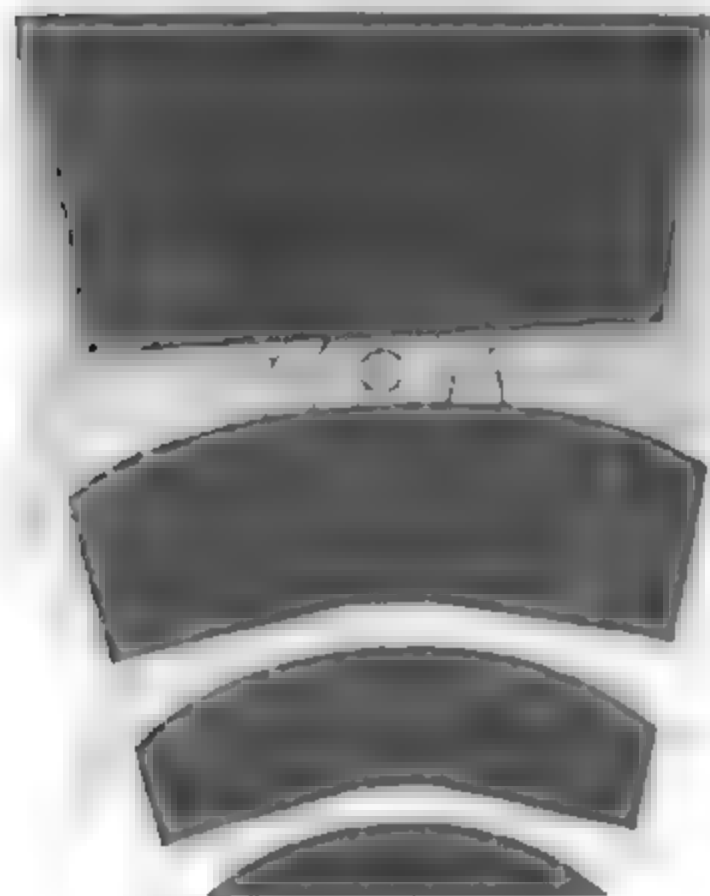
٢١٦ كنيسة سان نيكولاس من الداخل (غرناطة)



٢١٧ - صحن منزل بيلاتوس (إشبيلية)



٣١٨ - كنيسة سانتياجو من الداخل (غرناطة)



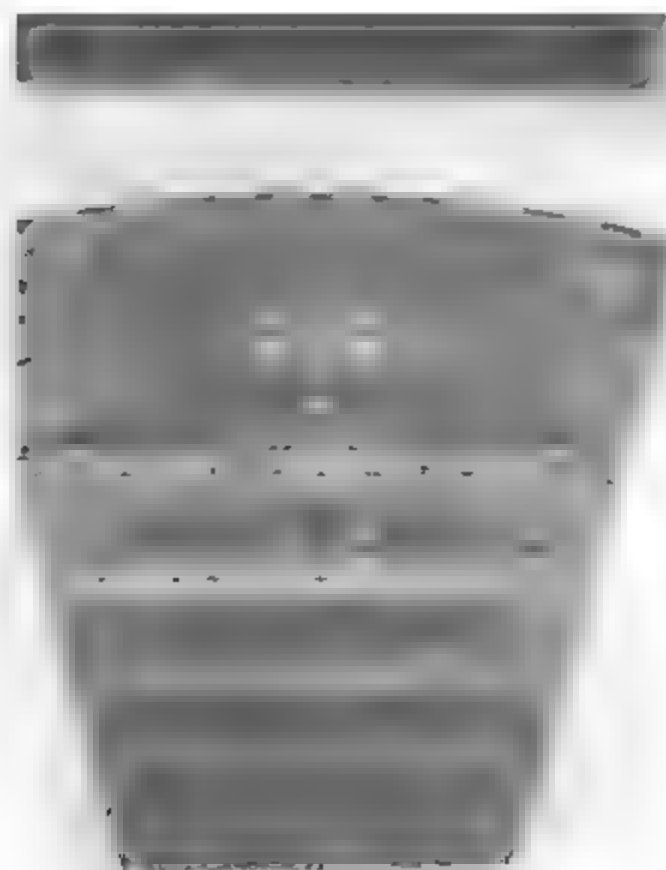
٣١٩ - بيليث - بلانكو (المرية) الكنيسة من الداخل



٣٢٠ - باترنادل ديو (المدية) الكنيسة من الداخل



٣٢١ - منظر خارجي لكنيسة سان ميغل بافو (غرناطة)



٣٢٢ - سقف الكنيسة في البولوتى (غرناطة)



٣٢٣ - وادى أش (عرباطة) كنيسة سانتياجو



٢٢٤ - سقف مقصورة الكهنة وادي أورتونا (غرناطة)



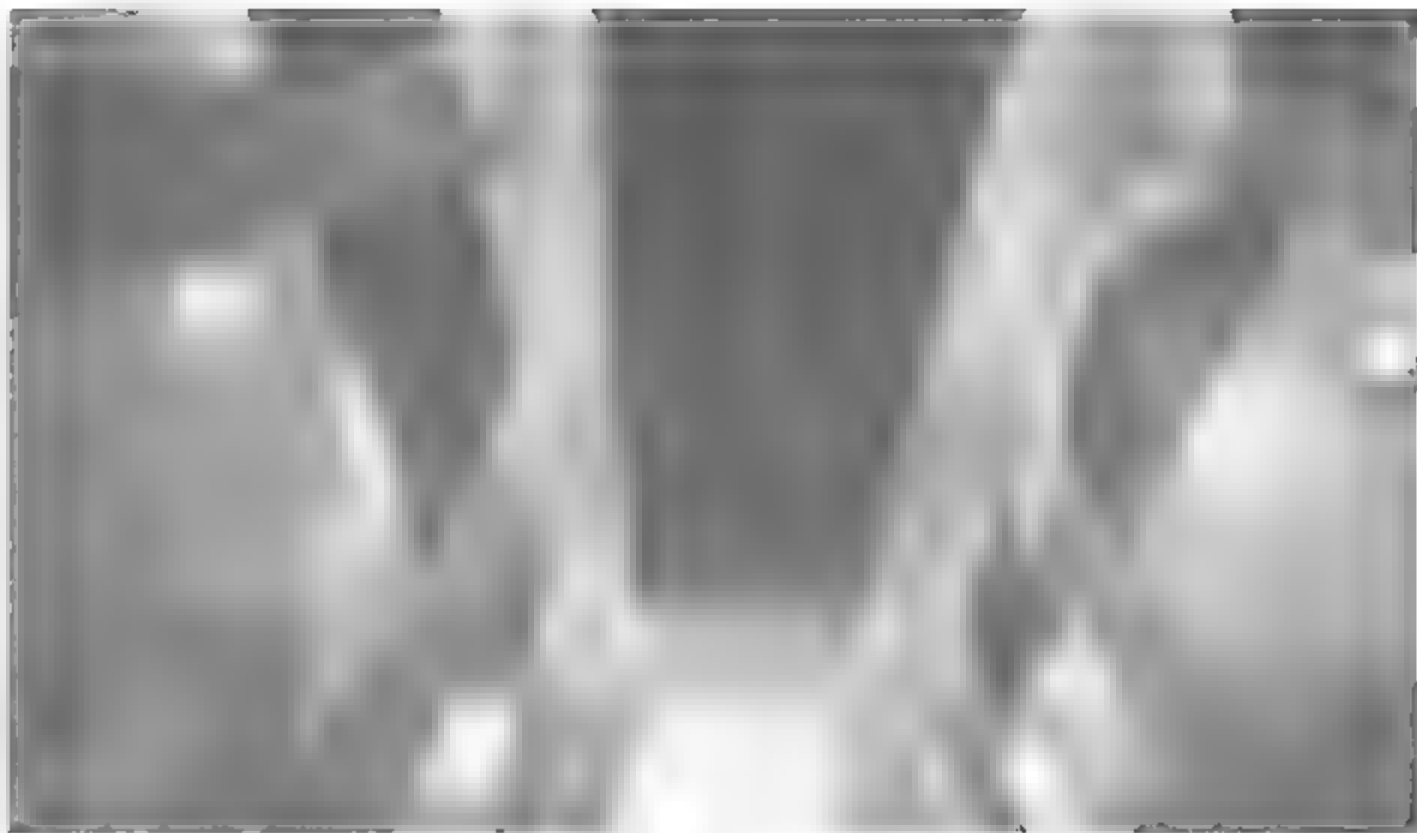
٢٢٥ - منظر من الداخل لكنيسة في شريش دل ماكيسادو (غرناطة)



٣٢٦ منظر من الداخل لكنيسة سانتا أنا (غرناطة)



٣٢٧ برج كنيسة سان بارتولوميه (غرناطة)



٣٢٨ - إبتكيرة (ملقة) كنيسة سبتا مربيا . منظر من الدخل



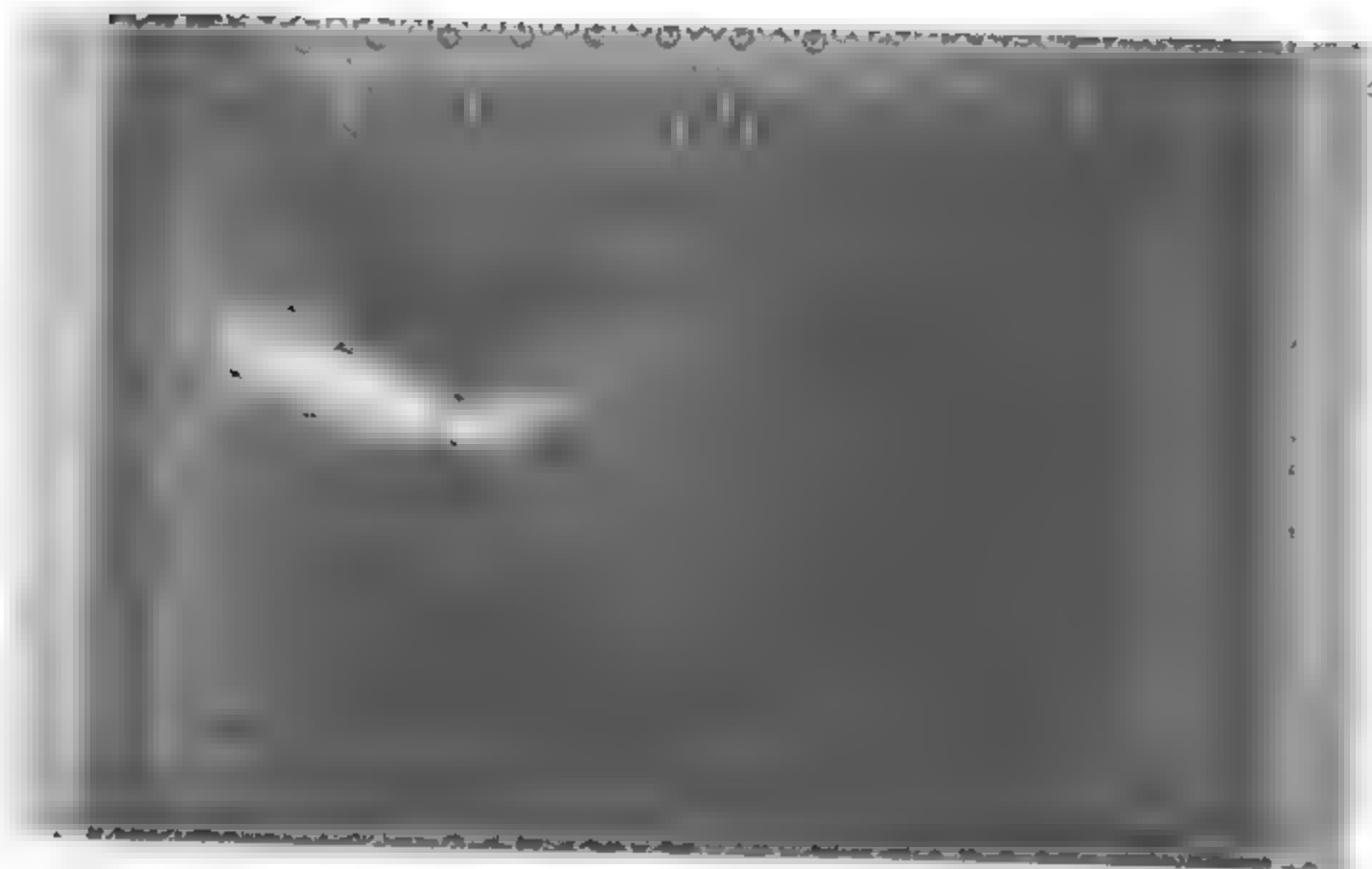
٣٢٩ - غرناطة . منازل تشابث الصحن الرئيسى



٢٣٠ - صحن الوصيفات بالقصور الملكية (إشبيلية)



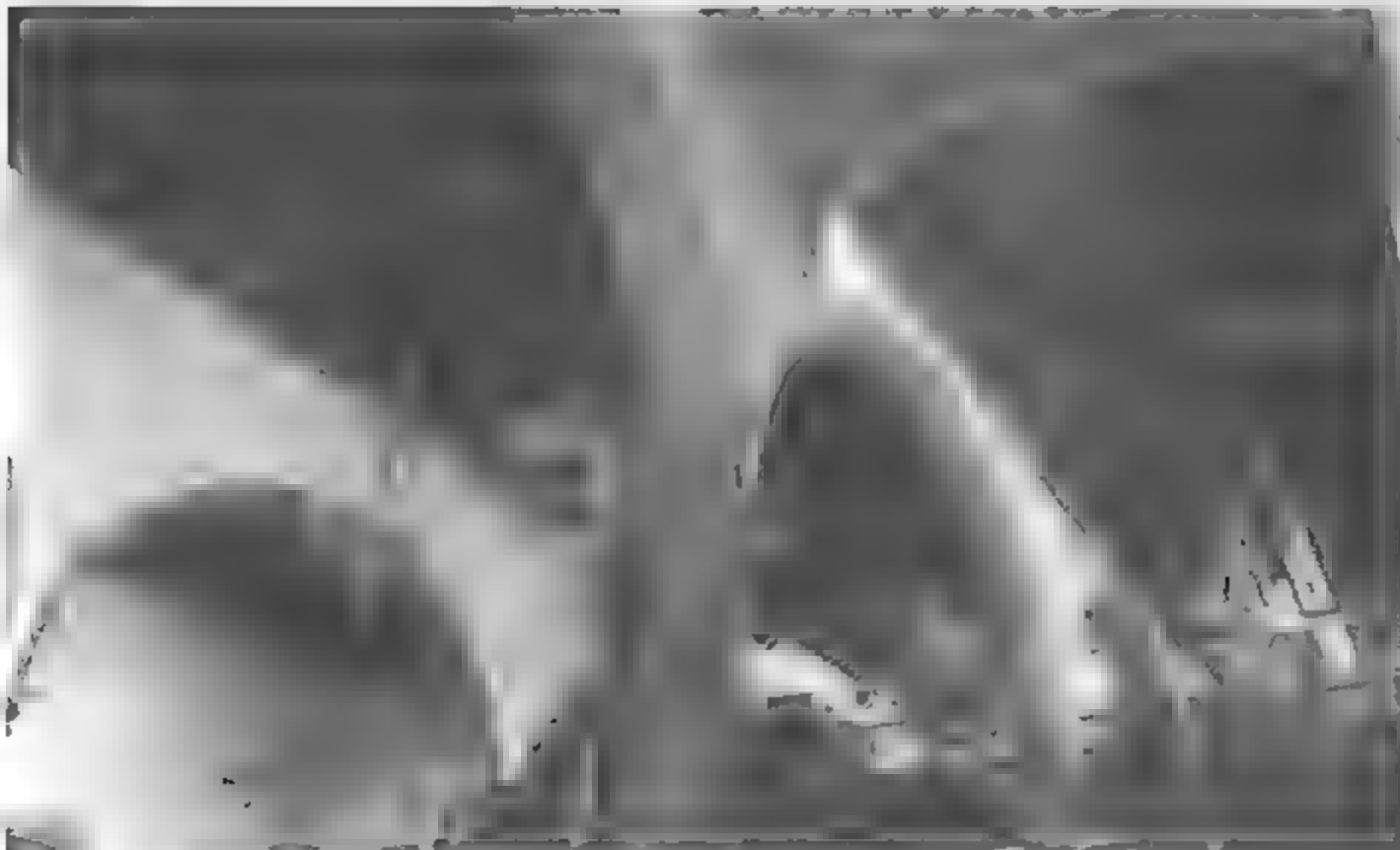
٢٣١ - سقف صالون فيليبي الثاني بالقصور الملكية (إشبيلية)



٣٣٢ - عرفة دي لوس لاجارتوس بالقصور الملكية (إشبيلية)



٣٣٣ - تفاصيل في سقف الغرفة الذهبية بالحمراء (غرناطة)



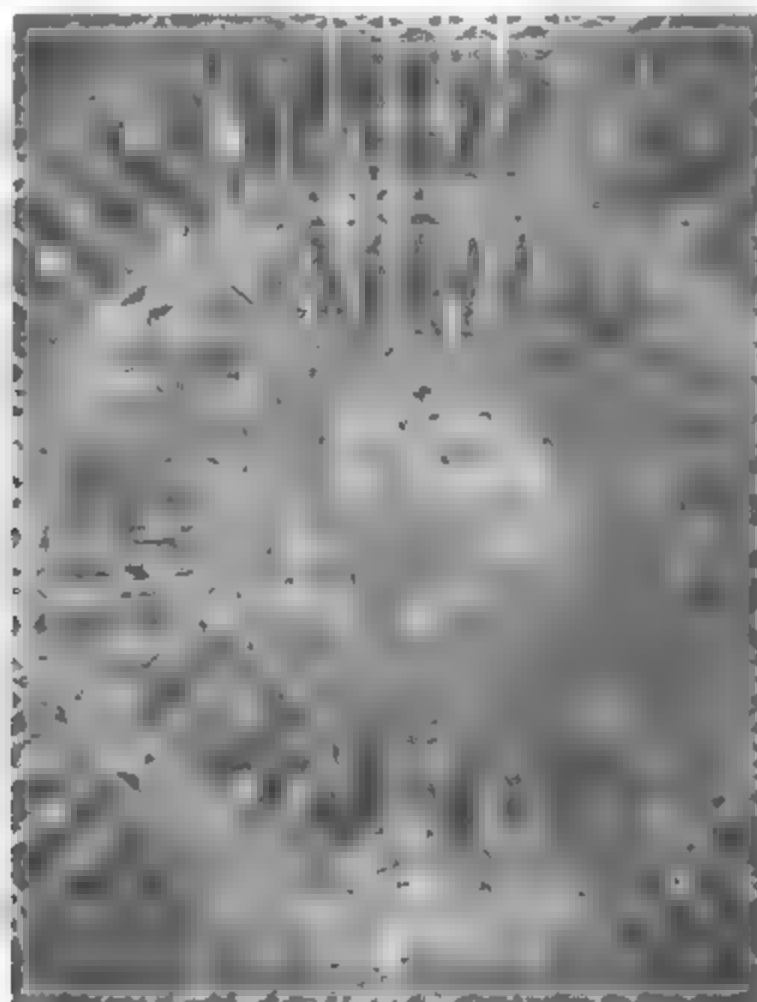
٣٣٤ - منظر من الداخل لكنيسة سان أغسطين في تالكورنثي (جزر الكناري)



٣٣٥ - منظر من الداخل لكنيسة لاكونثبثيون في سانتا كروت دي تتريفي (جزر الكناري)



٣٣٦ تاكورنتى (جزر الكنارى) مقر الإقامة فى دير سان غسطين



٣٣٧ تاكورنتى (جزر الكنارى) كنيسة سانتا كاتالينا تفاصيل فى السقف



٢٣٨ - منظر داخلي في كنيسة سانتو دمنحو - لا أورتا ب (جزر الكناري)



٢٣٩ - بيتنكوريا (جزر الكناري) كنيسة سانتا ماريا منظر من الداخل



٢٤٠ - منظر خارجى لكنيسة سانتا أنا فى جاراتشيكو (جزر الكنارى)

الباب الثالث

الفن المدجن في أمريكا

الفصل الأول

مدخل

عاش الفن المدجن فى أمريكا وتطوّر خلال القرن الأول للوجود الإسبانى فى هذه القارة الجديدة ، ولم يبدأ ذلك المشوار إلا عام ١٥٢١م أى عندما غزت إسبانيا المكسيك، وأدركت ضخامة المهمة الملقة على عاتقها .

وهنا نجد أن الأهداف التى اكتسبت صفة الأولوية ، هى تنصير المجموعات العرقية المختلفة التى كانت تعيش درجات تحضر معينة ، أضف إلى ما سبق الاستيلاء على الأراضى ولهذا فإن التعمير وبناء الهيئات الرسمية أصبحا من أفضل الآليات المستخدمة لإعطاء صورة جديدة للأراضى الأمريكية ، ولقد تم تنفيذ تلك الآلية فى اثنين من الأقاليم ، وهما . أسبانيا الجديدة (المكسيك) ، وبيرو مع الأخذ فى الاعتبار : تواجد السكان الأصليين ، ووظيفة هذين الإقليمين ضمن المنظومة الاستعمارية ، وكذا الموارد الطبيعية المتوفرة .

عاشت أمريكا خلال النصف الأول للقرن السادس عشر تحت إمرة بنيتين سياسيتين مختلفتين : أولاهما : تلك الناجمة عن عملية الغزو التى تمسك فى يدها مجموعة من الصلاحيات المخولة للغزاة ، وأسرههم ، والثانية : الإدارة التى يشرف عليها تاجه . ويعنى انتهاء الصلاحيات بالنسبة للغزاة ، أو سوء حكومتهم تدخل تاجه حتى يحقق قدرة من السيطرة على الأراضى الجديدة .

قام الإمبراطور كارلوس الخامس برسم المعالم النهائية للهيكل التنظيمى والإدارى ، التى ساد الأراضى الجديدة خلال تواجد إسبانيا فى العالم الجديد ، وذلك بأن أنشأ

ما يسمى بمنصب " نائب الملك " . ففي عام ١٥٢٥م تم تعيين أنطونيو دي مندوثا A. de Mendoza كأول رجل في هذا المنصب ، وأن يكون مقره المكسيك (العاصمة) ، على أن يتولى مسئولية الأراضي التي تبدأ من بنما حتى فلوريدا . وفي عام ١٥٤٢م تم تأسيس نيابة الملكة الثانية وعاصمتها ليما ، وأن يكون لها السيادة على شبه القارة الجنوبية باستثناء فنزويلا ، لكنها ضمت بنما إليها اعتباراً من عام ١٥٥٠م ، وكان أول من عين في هذا المنصب هو السيد / بلاسكو فونيث دي بيلا B. Nuñez de Vela .

كانت شخصية نائب الملك صورة للملك نفسه من حيث الصلاحيات غير المحدودة ، ومن هنا تكمن أهميته في تحديد ملامح أمريكا . وعلى ذلك فقد كان لسياسة النولة التي يتبعها أثرها على التحولات الكبرى في التطور الاقتصادي والثقافي لكل واحدة من هاتين النيابتين . ومن خلال العلاقة مع الكنيسة يتبدى لنا بوضوح مدى قدرته على التدخل ، وهي علاقات هامة لما لها من تأثير على مراحل تنصير السكان الأصليين " فنائب الكنيسة يسمح لنائب الملك بتفقد أحوال عملية التنصير ، ونشر الدين ، واقتراح إقامة الكنائس ، والأديرة ، والمستشفيات ، وحضور الاجتماعات الكنسية ، والمجامع ، وغيرها ، وإصدار الأوامر بمنع تداول أية وثائق لا تحظى بموافقة " مجلس إدارة الهند " ، والتوسط في الأزمات الناجمة بين محكمة التفتيش وبعض الهيئات الكنسية الأخرى " (١) .

وقبل تولي مناصب نيابة الملك - وكذلك الأمر بعدها - نجد أن جغرافية أمريكا قد تم تقسيمها إلى محافظات ، يتولى أمرها حكام ، وتندرج تلك المحافظات تحت لواء ما يسمى الدائرة Audiencia ، وهي نوع من الهيئات التي تُدار من خلال مجلس معين ، ومع هذا وجدنا أن رئيس الدائرة أخذ يتحمل شيئاً فشيئاً المسئولية شبه الكاملة ، وقد عملت هذه النواثر طوال القرن السادس عشر ، وهي : سانتو دومينجو (١٥٢٤م - ١٥٢٨م) ، والمكسيك (١٥٢٧م - ١٥٣٥م) وبينما (١٥٢٨م - ١٥٤٢م) وجواتيمالا (١٥٤٢م - ١٥٦٠م) ، وغرناطة الجديدة (١٥٤٨م - ١٥٦٢م) وجليقية الجديدة (١٥٤٨م - ١٥٧٢م) .

كان مجلس البلدية هو النواة الأساسية في الإدارة ، وهنا نجد أن مجالس البلدية الإسبانية قد تم نقل نظامها للعالم الجديد ، غير أنها كانت تتمتع بمساحات حرية

أرحب، ومن المعروف أن هذه الصلاحيات تم التقليل منها في شبه جزيرة أيبيريا بعد الحرب المسماة بحرب المجتمعات *Comunidades* .

يجب ألا ننسى أن أمريكا كان بها قرى من الهنود ، حيث كانت أراضيهم ممنوعة على الإسبان ، والمولدين ، والسود . والهدف من وراء ذلك هو التنصير في المقام الأول حيث كانت تلك القرى محكومة بواسطة سلطات محلية ، لها نفس الوظيفة التي عليها المجالس البلدية ، ولكن من خلال نظام مختلط ، وظلت بشكل شبه دائم تحت إمرة الجماعات الدينية .

ومن المعروف أن الغاية التي تبرر غزو واستعمار القارة الجديدة هي انتشار الديانة المسيحية ، وبعد أن تم تقسيم العالم بين إسبانيا والبرتغال عام ١٥٠٨م منحت الكنيسة *Santa Sede* حق البراءة البابوية *Ecclesiae universalis Bula* ، والتي بموجبها تتم إدارة الأراضي الأمريكية بواسطة " المجلس الملكي " *Patronato Real* ، حيث نجد من صلاحياته : " .. تقديم كافة السلطات للكنيسة ، وتمويل كافة نفقات الأكليروس ، وتسهيل مهمة التبشير ، وبناء الكنائس ، والكاتدرائيات، والمستشفيات، والمراكز الخيرية^(٢) .

وبعد أن مكّن تاجه الإسباني لنفسه في الشئون الدينية بدأ مشروعاً ضخماً هياً له وضع أولى الأبرشيات في جزر الكاريبي والسيطرة على هجرة الرهبان ، وذلك بزيادة أعدادهم والتقليل منها ، وكذلك عدد الأفراد الذين ترغب الجماعات الدينية أن يكون لهم مكانهم .

ولقد كانت الأبرشية تمثل ضمن بنية التنظيم الديني أقصى قدر ممكن من وحدة الأراضي ، وتتكون من كنائس تقع في مناطق يسكنها أغلبية من الإسبان، ويرأسها قسّ تابع للأكليروس الخاص بالقساوسة على مستوى الكنيسة *Seculas* . وهناك شخصية أخرى وهي تلك الخاصة بمُعَلِّم أصول الديانة *Doctrinero* . وعادة ما يكون من رجال الدين الذين يقومون بتعليم الديانة ، أى أنه يقوم بذلك العمل في القرى والبلدان التي يقطنها الهنود . ويتم إقامة الهيئات التبشيرية في المناطق الأهلة بالسكان والكائنة على الحدود الفاصلة ، وبالتالي فهذه الهيئات تمثل بداية التوسع الاستعماري في القارة .

وكان المبشر يتمتع بصلاحيات واسعة تهيب له العمل بمعزل عن أية هيئة أو سلطة عليا، حتى يتم ضم الإقليم الذي يعمل به إلى الإدارة الإسبانية . وإذا ما كانت الكنيسة وتعليم أصول الدين تابعين لأي جماعة دينية ، وهذا ما نراه يحدث بكثرة خلال القرن السادس عشر .

والغاية من وراء هذا التنظيم التأسيسي هي التبشير والتنصير وليس التعايش مع ثقافات أخرى . وقد فرضت هذه الأيديولوجية نفسها على تاجه الإسباني بعد الاستيلاء على غرناطة عام ١٤٩٢م [٨٩٧ هـ] . وحددت بذلك معالم الملكية المطلقة للملوك الكاثوليك وخلفائهم في إطار هذا المسلك الواضح الرجعية ، والذي يعنى القضاء على نوعية التعايش التي كانت سائدة في العصور الوسطى ، نجد التراكيب البنيوية المدجنة (وخاصة المنشآت الدينية) تقوم بدورها العمراني وتحديد ملامح الموقف السياسي والديني الجديدين .

وفي أمريكا نجد أن المنظور هو نفسه دائما بعد الالتقاء مع حضارة ألانكا Incas (*) وحضارة الأزتيك Azteca ، وهنا نستثنى الخطوات السياسية الأولى التي بدأها إيرنان كورتيس H. Cortes ، حيث أصدر عدة أوامر منها إعادة بناء بعض Cues ؛ طلبا لكسب شهرة شخصية من منظور القرون الوسطى الخاص بالمحارب والغزى (٢).

ولقد كان الخط العام - اللهم إلا بعض الاستثناءات - هو هدم المعابد الخاصة بالديانات المحلية واستخدام موادها كمحجر لتشييد مبانٍ جديدة مكان القديمة . وهنا لا يجب أن نستغرب إقامة كاتدرائية على أنقاض معابد قديمة ، أو أن يتم احتلال قصور مكتوثوما Moctezuma في المكسيك - Tenochtitlan ، على أنها القصور الجديدة إيرنان كورتيس، ثم أصبحت بعد ذلك مقرا لنائب الملك .

يمكن لنا القيام بمقارنة تطور الفن المدجن في أمريكا مع ذلك الذي رأيناه في غرناطة ، ابتداءً من عام ١٤٩٢م (٨٩٧ هـ) وطوال القرن السادس عشر في باقي الأراضي الإسبانية . وفيما يتعلق بالوضع في أمريكا يجب أن نحدد بعض الأطر

(*) هما من الحضارات القديمة التي كانت سائدة في بعض مناطق العالم الجديد (المترجم)

التاريخية والجغرافية، والسبب هو أن ضخامة المساحات ، وقلة الكثافة السكانية فى كثير من المناطق ، وهامشيتها فى إطار النظام السياسى والاقتصادى الذى عليه إدارات نواب الملك ، جعلت الجزء الأعظم من أمريكا لا يدخل فى إطار التكامل ، إلا بعد بداية القرن الثامن عشر وبعد ذلك أيضا .

ولهذا فعندما نتحدث عن الفن المدجن فى أمريكا فإننا لا نتحدث عن إجمالى ما هو قائم فى القارة ، بل نتحدث عن تلك المناطق التى كانت جزءاً من النيابة التابعة للملك فى الإطار الواسع من الناحية الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية ، والسياسية، الأمر الذى يجعلنا نطرح إشكالية ما تم إنجازه فى المناطق النائية ، والذى تحكمه المباني الوظيفية التى عادة ما كانت متأخرة عن غيرها ، لكنها ليست جزءاً من برنامج تنفذه الحكومة وتنفق عليه.

وهذا ما نراه - على سبيل المثال - فى حالة الأراضى التابعة لشيلي ، حيث تم غزوها فى وقت واحد مع بيرو ، إلا أن عملية التعمير تأخرت بعض الوقت ، حقا لقد تأسست مدينة سانتياجو (الجديدة) عام ١٥٤١م ، وبلغ عدد سكانها عام ١٦١٤م حوالى ثلاثة آلاف منهم ٤٠٠ من أصحاب الحرف الفنية . لكن كان ذلك استثناءً . ولم يتبق من هذه الفترة إلا الكنيسة التى شيدت خلال الفترة من ١٥٩٧م و ١٦١٨م ، وهى ذات بلاطة واحدة ، وسقف خشبى ، وزخرفة هندسية ^(٤) . وبالتالي لا يمكن الحديث عن توجهات مدجنة فى شيلي إلا أن ذلك لا يمنع الاستمرارية الوظيفية لهذا الفن خلال القرنين السابع عشر ، والثامن عشر من خلال تقنيات أخذت صيغة الانتشار والشعبية فهناك الفراغات والتكوينات ذات الأصول المدجنة. وهذا ليس إلا نوعاً من البقاء الشكلى ولم يكن أبداً جزءاً من مشروع إجمالى فرضته الإدارة السياسية بقوة .

يمكننا أن نطلق نفس الحكم السابق على كل من الأرجنتين وباراجواى ، حيث وصفهما المهندس المعماري ألبرتو نيكوليني A. Nicolini " بأنهما نهاية العالم أى العالم الإسباني أو الكون على أدنى تقدير " ^(٥) . ولم تتوفر لنا أية آثار فى هذه المناطق تعود إلى القرن السادس عشر والنصف الأول للسابع عشر، اللهم إلا فى بعض المناطق الريفية ، حيث نجد أنماطاً مساحية وفراغية التى يمكن تتوافق مع مخطط الكنيسة

ذات البلاطة الواحدة والمذبح الكبير سواء كان منفصلاً أم لا . كما أن هذه الأماكن ، التي لا نعرف تاريخ إنشائها ، تعرضت لعمليات ترميم شعبية ، وبالتالي لا يمكن اعتبارها كمشروعات معمارية وعمرانية صادرة عن نيابة الملك ، وهي لهذا تدخل في إطار تلك المباني التي تعتبر انعكاساً باهتاً - على المستوى الشعبي - للقرارات المتخذة ببناء بعض الإنشاءات التي تحدثنا عنها . وإذا ما كان لهذه المشروعات تطوراً كبيراً خلال القرن الثامن عشر ، وخاصة بين طائفة الجيزويت (اليسوعيين) ، حيث الكنائس ذات البلاطات الثلاث التي تتفصل عن بعضها بواسطة دعائم خشبية (Pies dere- choe جاكوارون) فإن ذلك لا يعنى الالتزام بالشروط والأهداف التاريخية للفن المدجن ، وبالتالي لابد من تحليل تلك الأعمال في ظل سياق آخر ووظائف أخرى ذات طبيعة اجتماعية ودينية ، ولا يكفي هنا القيام بمقارنات تقنية (قابلة للتطبيق على أماكن أخرى مثل الكاريبي أو فنزويلا كما أشار نيكوليني) مع الكنائس الكائنة في بلدة Tler- ra de Campos في محافظة بلد الوليد^(٦) ، إذ من الضروري العناية بالإطار التاريخي والوظيفي بغض النظر عن عناصر الفراغ وإقامة الشعائر .

ويجب أن نحدد في الوقت ذاته الإطار التاريخي الذي يعتبر نفس السنوات المتعلقة بعملية الاستيلاء على الأراضي ، وهذا ما تطلق عليه رامون جوتريث R. Gutierrez "مرحلة التأسيس" تطبيقاً على حالة بيرو ، والتي امتدت حتى العقود الأولى من القرن السابع عشر ، وترتبط هذه المرحلة بتحديد ملامح المدن وعمارتها (التي تم إحلال أخرى محلها ، في كثير من الأحوال خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر) وقرى الهند . وفيما يتعلق بهذه الأخيرة فإنها كانت ترتبط بالقنود التي تفرضها نيابة المملكة في حالة بيرو ، وبعض القرى الأخرى في إسبانيا الجديدة . وبعد التواريخ المشار إليها تم تنفيذ هياكل خشبية في المقام الأول يمكن وصفها بالمدجنة لكنها لا تستجيب للطروحات الأيديولوجية ، لتحديد ملامح الدولة التي نتحدث عنها من خلال الفن المدجن خلال القرن السادس عشر في شبه جزيرة أيبيريا وفي أمريكا .

ونظراً لأهمية إقامة قرى قاصرة على الهند في الدراسة التي نقوم بها ، فعلى التأمّل في بعض الأمور . فقد أدى تجمع السكان وإعادة توزيع السكان المحليين

وظهور القرى إلى وحدة العمل التى يدير تاجه الملكى دفتها ، بحيث تشمل كافة جوانب المجتمع . ولقد عرض لنا إرنستو دى لا تورى E. de la Torre عمق هذا التدخل (بالإشارة إلى وضع المكسيك ، ولو أن ذلك يمكن أن يندرج على باقى الحالات) قائلا : " وابتداءً من تلك السنون ظهر تحول وتغير فى خريطة توزيع السكان فى المكسيك ، ولم يقتصر الأمر على هذا القطاع بل شمل الموقف العام للسكان المحليين ، عندما تم إخضاعهم لثلاثة أنواع من القهر : السياسى : (حيث تجرى محاولة الرقابة الشاملة عليهم) . والإدارى ، والثقافى ، والاقتصادى : (حيث تم إخضاعهم لرقابة ضريبية من أجل إثراء خزانة الدولة والحصول على موارد كثيرة ثابتة ومؤكدة) . وأخيرا نجد الرقابة الدينية . فلم يقتصر الأمر هنا على قيام السكان باداء الشعائر بل امتد ليشمل مبدأ الولاء ، الذى تتضمنه مفاهيم مسيحية تسيطر عليها الدولة سياسيا " (٧) .

ولقد كانت عملية إقامة قرى قاصرة على الهنود (٨) إحدى الأهداف الكبرى للملكية ، وقد شملت أمريكا ، وهذا ما نراه لدى المفتش خوان دى ماتينشو J. Matienzo . فى كتابه " حكومة بيرو " لعام ١٥٦٧م ، حيث يشير إلى أنه يجب أن تسير عمليات إقامة القرى فى بيرو على نفس النهج الذى يتم فى Telaxcala (المكسيك) (٨) . وهذا ما يبرهن على وجود سياسة سكانية تصحبها سياسة عمرانية . كما أن التعيين فى منصب نائب الملك Virreyes لبعض الأفراد الذين ساهموا فى عمليات مشابهة فى المكسيك مثل مارتين أنريكيث دى ألمانثا ، ولويس دى بيلاسكو الثانى ، أو جاسبار دى ثونيجا G.de Zúñiga يساند هذه المفاهيم (٩) .

أضف إلى ما سبق أنه رغم إسهام الأيدى العاملة المحلية فإن تلك الفترة شهدت بعض الإنشاءات ذات الطابع الأكثر إسبانية ، من حيث التقنية ، ومواد البناء ، والزخرفة المعمارية ، وفى منطقة Collao (بيرو) - على سبيل المثال - لم يطرأ تطور على عمارة الحجر حتى القرن الثامن عشر ، حيث إن هذه المنطقة تتركز فيها معظم المحاجر والمباني الخاصة بالحضارة القديمة ، وقد توافق هذا مع تولى السكان

(*) هو نوع من القرى تطلق عليه لفظة Reducción ، حيث يمنع من دخوله السود ، وتكون القرى قاصرة على الهنود لتنصيرهم ولتحويل القرية إلى خلية إنتاجية (المترجم) .

الأصليين مهام إدارة العمارة ، وفي الوقت ذاته تتسم العمارة بالطابع الإسباني ويستخدم فيها الحجر ، واللبن ، والقصاص الخشبية ، بينما تشهد الفترة الانتقالية المزيد من استخدام الحجر (يعتبر القرن السابع عشر نهاية المرحلة الخاصة بالمهجنين ، ثم يعود الحجر ليسود بالكامل من جديد) .

ولقد تم إنشاء دور العبادة في هذه المنطقة (Collao) ، خلال الفترة بين نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر على يد الأيدي العاملة المحلية، لكن المعلمين الإسبان هم الذين يتولون إدارة العمل ، ومن هنا ندرك السر في استخدام تقنيات بناء معينة ، ومن بين أسماء المعلمين الذين شاركوا في هذه الأعمال نذكر المعلم النجار بيلاثكيث الذي عمل عام ١٥٦٧م في شكوييتو Chucuito وكان يعمل في أكورا Acora كل من البناء / إسكوييتو و النجار بوسامانتي . وفي عام ١٥٩٠م نجد النجارين / خوان لويث ، وخوان جومث ، والبناء خوان خيمنث يتعاقدون على تنفيذ (أو الانتهاء من) ست عشرة كنيسة في إقليم شكوييتو . كما ورد اسم النجارين عام ١٥٩٢م في جولي Juli ، وكذلك اسم خوان خيمنث في كوباكابانا Copacabana ، وفي منطقة بوليفيا نجد أسماء بعض المعلمين وهم خوان تينوكو ، وبارتولوميه مارتنت ، وسانتياجو دي لاباتا ، وهذا ما يبرهن على عمومية هذه السمة . ولقد استمر تواجد المعلمين الإسبان خلال القرن السابع عشر ، ابتداءً من معلم يدعى بيبثكيث الذي قام بتصميم سقف مقصورة الكهنة في كنيسة سان ميغل دي يابى ويساعده الحجار خوان راموس عام ١٦٢٢م ، حتى النجار فرانثيسكو دي شابث والبناء دومنجو طورو (بوكارا ١٦١٠م) ، أو النجار ديونيسييو جونثاليث دي كالبو الذي انتهى من إعداد سقف أثنجارو Azangaro عام ١٦٤٢م . ويتضح إذن أن وجود المعلمين الإسبان للإشراف على أعمال البناء كان أمراً حاسماً خلال الفترة من ١٦٥٠ - ١٦٥٠ ، ثم أخذ ذلك التواجد يتضائل تدريجياً ، الأمر الذي هيا الفرصة لدخول الفنيين المحليين ^(١٠) .

وهنا نجد أن هذا الطرح ينزع المنطقية عن مصطلح tequitqui الذي اقترحه مورينوبيا Moreno Villa عام ١٩٤٢م ، لوضع تعريف للزخرفة النحتية للعمارة خلال القرن السادس عشر ، على أنها خليط جمالي بين ما هو محلي وما هو إسباني ^(١١) . ولقد

أصابت سونيا بيريث كاريو حين قالت " بأن التوافق بين الفن المدجن الإسباني والفن المحلي المكسيكي في الزخرفة المسطحة الشكل Planiforme ، وكذلك الظروف السياسية الشبيهة بإذعان القربى (حيث نجد السكان المحليين تابعين للتاج الإسباني) ليسا عنصرين كافيين لاستخدام مصطلح واحد يحاول أن يجد في لفظة nahualt من tequitqui (ترجمة للكلمة العربية مدجن بمعنى دافع الضرائب) التفسير الذى يبرر اتضاح ملامح أسلوب " (١٢).

وهناك قضية أخرى وهي المتعلقة بمفهوم الادخار الذى تتضمنه إقامة الهياكل الخشبية المدججة بالمقارنة بأنماط أخرى من الأسقف . ولقد برهن إنريكي نوبرى - من خلال الحسابات الرياضية والاقتصادية - أن ذلك ليس حقيقيا على الإطلاق (١٣). وما نجده في أمريكا هو كثرة الأسقف الخشبية التى أفادت من كثرة الغابات في مناطق مختلفة ، كما تم اللجوء إلى نجارة الخشب الأبيض في المناطق التى تخلو منها الأمر الذى يزيد كثيراً من التكلفة . وهنا نخلص إلى أن الغايات الجمالية ، والأيدولوجية، والتقنية هى التى كانت وراء هذا الخيار بشأن الأسقف الخشبية . ونسوق مثالا على ذلك في منطقة كوتكو Cuzco وكويآو في نيابة المملكة بيرو .

كان الخشب يُجلب من لاريكاي Larecaya ، وأحيانا من مناطق تبعد حوالى مائتى كيلو متر ، وكان السكان المحليون هم الذين يقومون بذلك ضمن نظام يحتم إقامة دور للعبادة . كما أن التأخير في إكمال الكثير منها مردهُ إلى قلة المواد الخام ، وربما قلة عدد المعلمين الإسبان الذين يشرفون على الفنيين المحليين (١٤).

أشرنا سلفا إلى وجود المعلمين الإسبان في المرحلة الأولى لأعمال البناء في أمريكا . وهنا يجب أن نضيف أن هؤلاء لم يكونوا من نسل المدجنين . ولقد حاول بعض الباحثين أن يرى في العنصر السلالي السبب الرئيسى وراء تطوُّر الفن المدجن في أمريكا ، وهذا مفهوم غير حقيقى على الإطلاق فقد كانت القوانين تمنع على " المسيحيين الجدد " انتقالهم إلى العالم الجديد ، وإذا ما استطاع البعض الوصول إلى تلك الغاية فإنه لن يبرز على هذه الأرض الجديدة ويشكل جزءاً من الطبقة المميزة .

حقا لقد انتقل بعضهم وهذا ما نراه في بعض وثائق محاكم التفتيش أو في الأمر الصادر بإرسال موريسكيين غرناطيين إلى المكسيك ، وذلك لإدخال زراعة التوت وصناعة الحرير . وهذا ما برهن عليه الباحث كاردياك Cardalliac^(١٥) . أضف إلى ما سبق وجود مثال آخر يتمثل في أن المهندس أنطونيلى Antonelli المسئول عن بناء جزء هام من التحصينات في أمريكا اقترح عام ١٦٠٤م عمارة ملأحات أرايا Araya (فنزويلا) ، وأن يقوم بإحداث الفتحات موريسكيون أندلسيون ثم يعودون بعد ذلك عند الانتهاء من الأعمال^(١٦) .

غير أننا أمام حالات استثنائية ، وما هو برهان على الجهل بالمشكلة في العالم الجديد تلك المحاولة التي تمثلت في طرد فرانثيسكو كاستيانوس عام ١٦٩٦م من المكسيك " فهو من أمة الموريسكيين " . لكن القضية حُسمت عندما عُرِفَ بأن هذا المصطلح يطلق على من ولد من أب إسباني وأم مولدة ، وهذا اختلاط بين السلالات مؤداه معرفة أهمية العرقيات في إسبانيا الجديدة (المكسيك حاليا) .

وإذا ما اعتبرنا أن إسهام الثقافة الأندلسية كان عنصرا أساسيا في تحديد ملامح الفن المدجن ، تجدر الإشارة إلى ما قالته ماريأ خيسوس بيجيرا : " بأنه مع نهاية القرن الخامس عشر - أي عندما بدأت العلاقة بين شبه الجزيرة الأيبيرية وأمريكا - أخذت الثقافة الأندلسية تحدث تأثيرها الواسع والعميق في الثقافة الإسبانية في العديد من الجوانب ، ثم انتقلت عبر هذه الثقافة إلى أمريكا وامتدت كما امتدت طوال قرون في شبه الجزيرة الأيبيرية " ^(١٧) .

وهنا يجب أن نضع كافة هذه الجوانب في الاعتبار عندما نتحدث عن الفن المدجن في أمريكا . ويلاحظ أن العمارة الأمريكية لم تتم دراستها بطريقة منهجية حتى بنفس المنظور ، واقتصر الأمر على دراستها في كل بلد على حدة . وفي كل مركز بحثي . وبالتالي فإن النتائج التي قد نتوصل إليها ليس بالضرورة أن تكون حاسمة ونهائية ، إذ إننا اقتصرنا على تلك الأقاليم التي نعرفها بشكل مباشر ، وقمنا بدراستها وبحثها أو عثرنا بشأنها على أبحاث منشورة لها قيمة علمية جيدة .

الهوامش

- AA.VV., Historia de Iberoamérica (Historia Moderna), tomo II, pág. 217. (١)
- Ibidem, pág. 273. (٢)
- G. Tovar de Teresa, La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI, págs. 127-128. (٣)
- Cfr. J. Benavides Courtois, Apuntes del mudéjar en Chile, págs. 255-259. (٤)
- A. Nicolini, El mudéjar en Paraguay y Argentina, pág. 245. (٥)
- Ibidem, pág. 248 y cfr. N. Levinton, Pervivencias mudéjares en la arquitectura de la iglesia de Jesús. Provincia jesuitica del Paraguay (1757-1767), págs. 573-596. (٦)
- E. Torre Villar, Las Congregaciones de los Pueblos de Indios, págs. 25. (٧)
- Cit. en A. Irarrazabal, Asentamientos indígenas en la región de Tarapaca, Chile, págs. 522-523. (٨)
- R. Gutiérrez et alii, Arquitectura del Altiplano Peruano, págs. 78-79. (٩)
- Ibidem, pág. 89. (١٠)
- J. Moreno Villa, La escultura colonial mexicana, pág. 10. (١١)
- S. Pérez Carrillo, La tradición indígena en las Artes Coloniales, pág. 36. (١٢)
- Cfr. E. Nuere Mataluco, Consideraciones sobre la supuesta economía de la carpintería mudéjar, págs. 73-78. (١٣)
- R. Gutiérrez et alii, op. cit., pág. 98. (١٤)
- Cfr. L. Cardillac, Le problème morisque en Amérique, páginas 283-306. (١٥)
- D. Angulo Íñiguez, Bautista Antonelli, Las fortificaciones americanas del siglo XVI, pág. 81. (١٦)
- M. J. Viguera Molins, Mudéjares y Moriscos: El Islam en la Península Ibérica (siglos XI a XVII) y sus relaciones culturales, pág. 97. (١٧)

الفصل الثاني

المدينة في أمريكا

من المجازفة أن أصف المدينة الأمريكية بأنها مدجنة ، وإذا ما كان هناك مخطط عمراني مناقض تماما لذلك النظام المتبع في العالم الإسلامي ، ثم دخل بعد ذلك في دائرة الفن المدجن في العصر الوسيط المتأخر ، فإن ذلك المخطط هو الخاص بإسباني أمريكا .

إن يقوم ذلك المخطط على أساس التقاطعات Parrilla ، سواء المستطيلة أو المربعة، على أن يكون المركز خاليا ومهيأ لمكان الساحة الكبرى أو الميدان الكبير . ويتم إقامة الهيئات الرسمية حول مركز الرقعة العمرانية واحتلت الكنيسة (أو الكاتدرائية أو الكنيسة الكبرى) ومعتبة الدولة (قصر نائب الملك ومجلس البلدية) ، كما أن الرقعة العمرانية غير المحددة بورسلفا تسمح بالمزيد من التوسع في المدينة إلى ما لا نهاية ، وذلك من خلال استمرار شبكة الشوارع المتعامدة . وهذه المدن لم تكن لها تحصينات إلا تلك البحرية عندما تصبح نوعا من السبود في وجه الغزاة والقراصنة .

وإذا لم تكن هناك علاقة للصورة العمرانية مع الفن المدجن ، فإن نظام البنية الاجتماعية تأثر ببعض الأنماط السائدة في إسبانيا ، والتي تضرب بجنورها في نمط المدينة خلال العصور الوسطى ، وبالتالي بتلك النمطية ذات الطبيعة المدجنة .

ونرى في المدن الأمريكية نفس التوزيع الأثني (etnico) للرقعة العمرانية بين السكان ، مثلما هو الحال في المدن الإسبانية ، حيث نرى حارة اليهود وحارة المدجنين ... إلخ . .

ف نجد أن وسط المدينة قاصر على ممثلة الدولة ، حيث الهيئات الرسمية وقصور
الغزاة من طبقة النبلاء الجدد . أما باقى الإسبان فنراهم يشغلون المناطق المحيطة
طبقا لنظام مركزى ، بمعنى أن كل طائفة تتجمع فى منطقة معينة حسب طبيعة المهنة،
ثم يلى ذلك السكان الأصليون الذين يعيشون فى الأرباض ويكونون أحياء يميز بينها
أحيانا وجود عرقيات مختلفة . وهذا النظام الخاص بالفصل بين العرقيات وتركزها هو
الموروث من مدينة القرون الوسطى ، واستخدم كعنصر من عناصر الرقابة السياسية
والأيديولوجية .

وأبرز نموذج حديث على هذا هو غرناطة ، فبعد الاستيلاء عليها عام ١٤٩٢م
(٨٩٧ هـ) تم وضع محدد للفصل بين السلالتين اللتين تقيمان فى المدينة ، ذلك أن
اليهود قد طردوا بعد أشهر قليلة من الاستيلاء على المدينة .

أما على مستوى تواجد هذا النظام فى مناطق أخرى ، فقد تم تصديره من خلال
ما عرف بنظام التنصير فى بيرو، أو نظام الإضافة فى إسبانيا الجديدة ، وهو عبارة
عن إقامة قرى قاصرة على الهنود ، ولا يعيش بها الإسبان ، أو المهجنون ، أو السود.
والهدف السياسى من وراء ذلك واحد وهو يماثل أى مجلس بلدية إسبانية (العمدة
والمنظّمون والعدالة ..) ، إلا أن المناصب يشغلها السكان الأصليون حيث يتكرر- فى
أغلب الأحيان - نظام السلطة السابقة على الوجود الإسبانى لكنه مهيا ليكون مواكبا
للمفهوم الجديد للدولة . ويسيطر على هذا النظام جماعة دينية معينة للتحقق من عملية
التبشير والتنصير، وللحيلولة دون تجاوز الإسبان الذين كانوا يستخفون فى بعض
الأحيان بسياسة التكامل الاجتماعى فى المملكة .

نحن إذن لا نبحث من وراء ذلك التحليل عن بعض العناصر الباقية فى السمات
العمرانية التى كانت سائدة خلال العصور الوسطى . كما أن القرى القريبة من المناجم
(تاكسالو Taxco وجواناخواتو Guanaajuato ، وثاكاتيكاس Zacatecas فى إسبانيا
الجديدة ، أو بوتوسى Potosi فى بيرو) تسير على نمط يرتبط بما يتم العثور عليه من
مناجم وبزيادة أو نقص عدد السكان حسب الحالة الاقتصادية . إذن فهذا النوع من
العمران غير المنتظم ، والذي يسير وفق طبوغرافية الأرض ليست له أية علاقة مع
الوظيفية العضوية للمدينة الإسلامية أو بالمدينة المدججة .

أضف إلى ما سبق أن وجود الشوارع الضيقة في المدن الجديدة القريبة من المناجم (الدروب وغيرها) إنما هو استجابة وظيفية لمشاكل تتعلق بكل رقعة عمرانية ، ولا توجد فيها أية ملامح توحى بعلاقة استمرارية أو تأثيرات ثقافية معينة . كما لا تدخل في اعتباراتنا أسماء وأعلام مثل " قيصرية ثاكا تيكاس " حتى نتوهم وجود تأثير مباشر جاء من العالم الإسلامي .

ورغم ذلك فمن الأمور ذات الدلالة في نظرنا ما نجده في التنظيم البنيوي لمدينة لوثكو على سبيل المثال . فقبل مجيء الإسبان قام الملك جويانكي Yupanqui ابن حضارة ألانكا Inca بتوطيد وضع المدينة كعاصمة للإمبراطورية ، وقام بتوزيع مناطق محددة على نبلاء الشعوب المهزومة ، أما من نقلهم إلى الأرياض فقد كانوا أبناء المدينة . وتولى الإسبان استكمال هذا التوزيع العمراني ، حيث قاموا بإعادة توزيع مركز الرقعة العمرانية ، ونقلوا سكانها نحو المناطق المرتفعة والبعيدة عن المركز . وخلال النصف الثاني للقرن السادس عشر أصدر نائب الملك / فرانشيسكو دي ملبيلة تعليمات لقائده / بولو دي أونديجارو ، بأن يقوم بإعادة توزيع العشرين ألف مواطن من السكان الأصليين لمدينة كوثكو في الأحياء الأربعة وهي : Carmenec- ca, Calcampata ,Cavicache , Tocoche ، حيث تولى أمرها رجال الدين التابعون لسان فرانشيسكو ، ولاميرثيد ، وسانتو دومنجو وسان أغسطين . وبذلك فإن نظام الجمهوريتين أضحى واضحا من خلال مركز إسباني ومحيط من السكان الأصليين^(١) .

وهناك إعادة تنظيم جرت عام ١٥٧٢م ، حيث تضاعف عدد الكنائس التي تضم تلك المتخصصة في تعليم مبادئ الدين مثل : سانتياجو ، وسانتا أنا ، وسان بلاس ، وسان بدرو وسان كريستوبل ، وبلين ، وسان خيروينمو ، وسان سباستيان (تقع هاتان الأخيرتان خارج دائرة الرقعة العمرانية) . وعلى هذا فإن الكنيسة كانت تقام في محور الحياة اليومية ، ولها الأولوية من حيث التشييد وكذلك الرقابة الدينية والاجتماعية^(٢) .

ويمكننا أن نستخلص نتائج مشابهة من التحليل الذي قدمه جاك أبريل Jaques Aprille-Gnisset بالنسبة لمدينة تونجا Tunja (كولومبيا) عام ١٦٢٠م ، ويشير الباحث في دراسته إلى أن " منازل الهنود كانت تقع حول المناطق المركزية في المدينة وتحيط

بها جميعاً^(٣) . أضف إلى ما سبق أن التمييز نراه بين المجموعات العرقية المختلفة للسكان الأصليين . وإذا ما ظللنا في مدينة تونخا عرفنا أنه خلال السنوات الأولى للقرن السابع عشر قام قاضى قضاة المدينة السيد/ أنطونيو بلتران دى جيفارا بزيارة تأسيسية للأراضي التابعة لإدارته ، وأقر بتنصير قرى الهنود على ذات مخطط متعامد لكنه قسم القرية إلى عدة أحياء ، حيث يقطنها الناس كل حسب القبيلة التى ينسب إليها^(٤)

ومن ناحية أخرى فإنه إذا ما كان نظام الطرق العامة وتوزيع المساكن فى المدن الإسبانية أمريكية غير مرتبط - كما قلنا سلفاً - بالأنماط المدججة فى شبه جزيرة أيبيريا ، فإن الميل للمباني الضخمة كان يعكس صورة يجب أن نصنعها فى الاعتبار ، وأول تلك المراحل على مستوى المناطق هو الذى طرحه ألبرتو نيكوليني ، حيث قام بتحليل الهياكل البنيوية لعدد كبير من الكنائس الأمريكية الواقعة على أحد جوانب الميدان الكبير Plaza Mayor فى عدد من المدن ، ويرى الباحث الأرجنتيني المذكور أن الجنور يجب أن نبحث عنها فى غرب إقليم الأندلس ، وخاصة فى إشبيلية وفى عمليات إحلال الكنائس محل المساجد وتهيئة طبيعة علاقة المكان بالمحيط العمرانى الجديد . يقول الباحث " نصف هذه الجوانب المعمارية بأنها مدججة ، فهى كنائس مسيحية مرتبطة بالرقعة العمرانية مثلها مثل المساجد السابقة ، هى جد ملحوظة فى حالة الكنائس الإشبيلية ، فكثير من المباني الجديدة بما فيها الكاتدرائية أقيمت مكان المساجد القديمة ، وتمت الإفادة من المآذن لتكون أبراج أجراس أو أنها كانت النموذج الذى يتم السير على نهجه . وتحول الصحن القديم إلى ميدان أو سوق ، أما القبلة التى كانت متجهة نحو الجنوب قليلاً فقد حلت محلها مقصورة الكهنة باتجاه الشرق (...) . ويلاحظ أن إسبانيو أمريكا لم تشهد تلك السوابق المعمارية ، وهناك احتمال كبير فى غيبة العريف المدجن أو الموريسكى المسئول عن عمليات البناء (...) . غير أن " نمط الكنيسة المدججة " أخذ يضم خلال القرن السادس عشر " ثقافة الغزو " وبشكل جزءاً من الموروث العقلى الإشباني فى أمريكا . وهنا نجد أن هذا الوجود للكنيسة فى أحد جوانب هذه التركيبة المعمارية المحيطة بالميدان الكبير فى أكبر المدن فى أمريكا اللاتينية خلال القرن السادس عشر يضرب بجنوره فى الفن المدجن .."^(٥)

أما المرحلة الثانية فهي الصورة العامة التي نراها في مدينة معينة مع نهاية القرن السادس عشر . ومن المدن ذات الشأن في هذا المقام مدينة المكسيك ومدينة ليما ، فالأولى : نعرفها من خلال الصورة التي قدمها لنا خوان جومث دي تراسمونتى عام ١٦٢٨ . أما الثانية : فنعرف صورتها من خلال مخططين أعدهما الراهب بدرو نولاسكو ميرى P. N. More .

٢ - ١ : مدينة المكسيك عام ١٦٢٨ م :

قامت المدينة على مخطط عمراني خاص بمدينة Tenochtilań عاصمة الإمبراطورية الأزتيكية Azteca ، لقد أفاد إيرنان كورنيس من محاور المكسيك تينوتشيلان ، وتم رسم الشوارع في خطوط مستقيمة ، ولقد حافظ المصمم ألونسو جارتيا برابو A. Garcia Bravo على أغلب أجزاء الميدان الرئيسى القديم ، وكذلك القنوات ، والطرق المعبّدة . ورغم أن شوارع المدينة كانت مستقيمة وتتقاطع في زوايا قائمة إلا أنها لا تشكل رقعة شطرنج واضحة . فمن الناحية الشكلية الظاهرية لم يتم اللجوء إلى مخطط رقعة الشطرنج ، ذلك أن إيرنان كورنيس كان يريد الحفاظ على الميدان القديم والحديث المسمى Moctezuma ، وقد التزمت التوسعات اللاحقة التي أدخلت على مدينة المكسيك بنفس المخطط كلما كانت هناك زيادة في الرقعة العمرانية ^(٦) .

وقد أسهم مجيء أول نائب للملك (السيد أنطونيو دي مندوتا) في جعل المدينة مواكبة لعصر النهضة ، طبقا للمفاهيم الإمبراطورية التي كان عليها كارلوس الخامس . ففي عام ١٥٢٧م نجده يتخذ قراراً بتحسين المدينة في مواجهة تهديد بالتمرد ، وكان التحسين على طريقة عصر النهضة فبدلاً من استخدام الأبراج ، والأسوار ، والحصون التي يقطن فيها الغزاة نجده يجعل الشوارع واسعة حتى تسير فيها الخيل ، ويغير من اتجاهاتها حتى تدخلها الشمس ، وإضاءتها ، وتهويتها بشكل ملائم . كما أن الخريطة المسماة بـ Uppsala وحوارات ثريانتس دي سالازار C.de Salazar تصور المدينة الإمبراطورية على أنها مدينة الأحلام في نظر علماء الغرب ^(٧) .

ومن البديهي أن تنعكس على المكسيك - مع نهاية القرن السادس عشر - عدة أمور منها : وفاة الإمبراطور ، والمشاكل المتعلقة بمناهضة الحركة الإصلاحية في الكنيسة ، والأزمة الاقتصادية التي عاشتها إسبانيا في نهاية القرن المذكور . فقد أنشئت عام ١٥٧١م محكمة التفتيش التي تعتبر رمزا لعدم التسامح ، ولم يعد الرهبان مجرد معلّم مبادئ الدين الذين كانوا يتسمون بالتواضع في بداية الأمر ، فها هم يشيدون بورا ضخمة للعبادة من كنائس وأديرة ونسوا ذلك " النهج المعتدل " الذي أقره نائب الملك / مندوثا Mendoza مع طائفة الفرنسيين سكان طائفة الأغسطين agustinos ، ومع هذا فإن قاعدة التطور والنمو المستقبلي للمدينة كانت مصممة بطريقة متكاملة . وتعتبر " التعليمات الخاصة بالأراضي الجديدة " التي صدرت في عهد الإمبراطور فيليب الثاني عام ١٥٧٣م الأساس والخلاصة المتعلقة بمرحلة بدأت في مدينة سانتا في دي جرانادا Santa Fe de Granada ، ثم استمرت مع جزيرة سانتو دومنجو ، وتوطدت أركانها مع نائب الملك السيد / مندوثا . ومن الواضح أن الرؤية التي قدمها خوان جومث دي تراسمونتي J.G. de Trasmonte تعكس وجود الأفكار العمرانية الخاصة بالسيد/ مندوثا مع بداية القرن السابع عشر .

ومن المنظور المناهض للإصلاح نجد عملية الإبراز الضخم لدور العبادة ، سواء كانت كنائس أو أديرة ، حيث تم وضع أسقف مدججة لها . ويمكننا أن نشهد من خلال منظور / تراسمونتي Trasmonte الأسقف الخشبية المقبية لكل من كنيسة سان فرانسيسكو ، وسان أغسطين ، وسانتو دو منجو ، وكاسابروفيسا Casa Profesa التابعة لطائفة اليسوعيين ، وأديرة الكرمليات سانتا إينس S. Inés ، ولامرثيد La Merced^(٨) . إلا أن هذه المدينة التي نراها في المخطط الذي يرجع لعام ١٦٢٨م أخذت تختص ، لكن تتوفر الوثائق الكافية لاستعيد صورتها في البداية .

ولما كانت هذه العاصمة سوف تقوم بدور اقتصادي اجتماعي في بناء النظام الاستعماري ، فقد أقامت فيها الرؤوس الكبرى الممثلة للجماعات الدينية ، وأنشئت فيها مباني القيادات الدينية والمدنية في العالم الجديد .

ولقد كانت طائفة الفرنسيين سكان أولى الطوائف التي تضع أقدامها في العالم الجديد ، حيث كانت عبارة عن صدر له قبة حجرية (حيث أعيد استخدام الحجارة المأخوذة من Teocalli) ، بالإضافة إلى البلاطة ذات السقف الخشبي^(٩) . لكن المبنى تهدم عام ١٥٩٠ م ، ولهذا شرعوا في بناء كنيسة جديدة انتهى العمل فيها عام ١٦٠٢ م ، حيث نجد البلاطة مسقوفة بالخشب ، وظل كل شيء على ما هو عليه حتى عام ١٦٤٩ م ، حيث أقيم المبنى الذي نراه في الوقت الحالي والذي ليست له أية علاقة بالفن المدجن .

وفيما يتعلق بالمعلومات المتوافرة لدينا حول بنية أول كنيسة في سانتو دومنجو ، فقد قدمها لنا إنريكي ماركو دورتا E. M. Dorta ، حيث عثر عليها في أرشيف العالم الجديد Archivo de Indias في إسبيلية . حيث كانت ضمن تقرير صدر عام ١٥٥٠ م عن محكمة المكسيك Audiencia de M. ، بعد تقديم طلب من إحدى الجماعات الدينية بإعادة بنائها . وقد تضمن التقرير أقوال بعض سكان مدينة المكسيك وبعض المعلمين : " وهم المعلم النجار خوان فرانكو ، والحجار خوان دي إيبار - ربما كان قد وصل من إسبانيا للتوفيلم يكن يحمل بطاقة إقامته - وكذلك المعلم الكبير في ميدان المهاجر ديجو دياث " الفنى الرسمى فى الأشغال العامة " للعاصمة Tenochtitlan (...) وإذا ما أخذنا فى الاعتبار أقوال الشهود فقد كانت الكنيسة عبارة عن بلاطة واحدة ، لها سقف خشبي مقبى وليس لها مذبح اللهم إلا " ركن صغير مسقوف بالقش " ، كما أن أحد الجدران كان به تصدعات وانحراف نحو الخارج ، ولهذا فإن قوس النصر والسقف كانا مهددين بالانهيار . وعندما مال الحائط انكسرت الكتل الخشبية للسقف التى كانت مرتبطة بطريقة " أدية " (...) ، حتى لا تصاب بالتصدع " . وهنا نجد أن العريف خوان فرانكو كان يرى ضرورة إعادة بناء الحائط الذى تهدم من جديد ومعه السقف ، واتفق باقى الشهود على ضرورة أن يكون للكنيسة مذبح كبير مناسب ... " (١٠) .

وعندما عرض التقرير على " مجلس الهند Consejo de Indias " اتخذ قراراً ببناء كنيسة جديدة بدأ العمل فيها عام ١٥٥٢ م ، وفى الوقت نفسه صدرت الموافقة باستقدام معلمين من إسبانيا لتولى الإشراف على الأعمال . وفى عام ١٥٥٩ م أبحر النجار خوان دي نابارتي J. de Navarrete المولود فى مورون Moro لتولى أمر الأعمال المتعلقة

بمهارته في سانتو دومينجو . ولقد أجبرت المشاكل المتعلقة بوضع الأساسات فرانثيسكو بيثيرا F. Becerra على التدخل ، حيث حاول تخفيف ثقل وأحمال الدعائم من خلال تغيير بعض الجدران الحجرية في بعض الأماكن بجدران أخرى مشيدة من حجارة مقتطعة من تينايوكا Tenayuca ، وهي حجارة أخف بكثير من السابقة . وفي عام ١٥٧٣م كان السقف قد وُضِعَ على المبنى وغطى بطبقة من الرصاص ، وكان المعلم النجار / فرانثيسكو جوتيرث هو الذي تولى هذا العمل الذي استغرق ست سنوات .

وفي عام ١٥٧٤م أصدر نائب الملك أوامره بإجراء تفتيش جديد ، بعد أن طلبت الجماعة الدينية تمويلاً إضافياً ، وهنا تم تعيين بعض المعلمين لهذه المهمة وهم كل من : بارتولومية لوكي ، وبارتولوميه جاريتا في النجارة ، وكلاوديو دي أرنيجا ، وفرانثيسكو بيثرا في المحاجر ، أما في البناء فقد تم تعيين كل من ديجو إيرنانديث ، وكريستوفل كاريابو ، وديجو أورتيث . وفي عام ١٥٧٩م تقدم سير الأعمال بدرجة كبيرة ، حيث نجد أن النجار / بارتولومية لوكي قبض مائة بيزو " مقابل المخطط وطلب وضع سقف خشبي للحجرة السابقة على حجرة حفظ المقدسات ، بالإضافة إلى مخططات وزيارات أخرى للأعمال الجارية " ^(١١) . وفي عام ١٥٩٠م عاد الدومنيكان ليطلبوا من الملك الاستمرار في الدعم المالي للأعمال الجارية في الدير ، وفي هذه المرحلة أرسلوا برسم خاص بالمذبح وبمنطقة التقاطع الكائنة في دار العبادة ، ولازال هذا الرسم محفوظاً حتى الآن في أرشيف العالم الجديد " ^(١٢) . ويتسم الرسم بأنه ذو قيمة تاريخية كبيرة ، ذلك أنه الرسم الوحيد المحفوظ في كنيسة سانتو دومينو القديمة .

تتكون الكنيسة المذكورة من مخطط على شكل صليب لاتيني له مصليات جانبية، أما السقف فلا بد أنه كان من الخشب وعبارة عن هياكل مدججة مختلفة ، ويحدثنا الوصف الخاص بالكنيسة عن أن "الرقبة Cimborrio" الموجودة في سقف الكنيسة كأنها سماء مرصعة بالنجوم ، وهي من خشب الأرز ، والكتل الخشبية Caballote ، وهيكل سقف عبارة عن مقص يطلق عليه المعمارون المَقْعَر أو القصاع المذهبة ، والزرقاء ، وباقي الألوان الأخرى بعضها أكثر ثراء من بعضها الآخر ، وحتى يكون السقف متيناً تم وضع تسعة مآلات مزبوجة مشغولة بالتشبيكات ، وملونة باللون الذهبي والألوان الأخرى.

ونفس الأمر نجده بالنسبة للرقبتين (القبتين) الآخرين في المذبحين (المصلين)
الكبيرين الجانبيين لمنطقة التقاطع^(١٣) . ولقد كانت منطقة التقاطع نصف أسطوانية
مثمثة " حيث نجد الزوايا تقوم على أربعة مثلثات (صدفات) ذهبية ومطلية باللونين
الأبيض والأزرق ، كما أن القبة بها تشبيكات أكثر تعقيدا من تلك التي نجدها في باقى
الرقاب . وقد غطيت أجزاء السقف بالكامل بطبقة من الرصاص بدلا من القرميد....

كما نجد " أن ما تحت الكورس Sotocoro مكون من أعمال نجارة ، وكذلك
المنصات ، حيث نجد نمطا معينا من القصاع ، والأشكال المذهبة ، والمطلية بطريقة مثيرة " (١٤).

ولا يوضح الرسم - الذى أشرنا إليه آنفا والمحفوظ فى " أرشيف العالم الجديد " -
الهيكل البنيوى لمنطقة التقاطع فى الكنيسة بشكل دقيق ، ذلك أنه يبدو وقد بنى على
شكل مئمن ومن كتل حجرية . ومع هذا فإن الصورة العامة التى تبدو عليها الكنيسة
عبارة عن هيكل من كتل خشبية أكثر من كونها مشيدة من كتل حجرية ، وهنا يجب أن
نشير إلى أن الرسم الذى خرج من بين يدي هذا الرسّام كان منهجيا ، وما كان يريد
من وراء فعله هو تقديم الشكل الفراغى للمجموعة ، وهنا نعتقد أن هذا هو التفسير
الأدق ، ورغم ذلك / أنجولا Angulo تحدث عن إمكانية عدم اكتمال السقف الخشبي
المقبى وقت تنفيذ هذا الرسم ، وهذا افتراض يعنى عملية إحلال لاحقة غير محتملة (١٥).

أما المشاكل المتعلقة بالأساسات (التى كانت كبيرة بالنسبة لهذا الدير ، حيث
كان يضم فى الداخل بعض السواقي الرئيسية فى المدينة) ، فقد أدت إلى غمر
الكنيسة بالمياه عام ١٧١٦م ، وكانت الخطوة التالية هى بناء دار ثالثة للعبادة لازالت
باقية حتى الآن لكننا فقدنا الطرح المدجن فيها والذى كان قائما فى المبنيين الأولين،
رغم الحفاظ على الفراغات وتوزيع المصليات .

لم يتم البدء فى تشييد دير جماعة أغسطين إلا فى عام ١٥٤١م ، وذلك لعدم توفر
الموارد بالإضافة إلى مشكلات تتعلق بالأساسات . ولابد أن الأعمال الجارية قد خطت
خطوات عملاقة عام ١٥٥٤م إذا ما أخذنا فى الاعتبار الوصف الذى نجده فى
" حوارات " ثريانتس دى سالاثار^(١٦) ، وكان كل من كلاوديو دى إيرشينجيا " الحجار " -
وبارتولوميه لوكي (النجار) يتوليان الإشراف على الأعمال الجارية عام ١٥٧٤م ، وقد

أمضى هذا الأخير تسعة أعوام فى هذا الموقع . وفى عام ١٥٧٩م جرت بعض الإصلاحات فى سقف المبنى ، بغية التأكد من متانة البنية وزيادة العناصر الزخرفية . وعلى هذا فقد جرت زخرفة بالحفر فى الكتل الخشبية (مساند) Pares ، وكذلك فى مائتى لوح فى السقف المغطى (زخرفة التشبيكات) ، كما تم إعداد مكان للكورس فوق السقف المسطح ^(١٧) . وفى عام ١٥٨٧م تم الانتهاء تماما من الأعمال فى هذه المجموعة التى تعرضت لحريق قضى عليها عام ١٦٩٢م ثم أعيد بناؤها من جديد .

وإذا ما كانت المخططات الأولى لنور العبادة التى أشرفت عليها الجماعات الدينية تتسم بأنها مؤقتة ، إلا أنها لم تكن بمبعد عن توجهات الألكيروس العالمى ، أى أنها لم تكن تحديدا بمبعد عن مبنى له دلالة مثل كاتدرائية مدينة المكسيك . ويبدو أن العمل فيها قد بدأ عام ١٥٢٦م ، ورغم ذلك فلم تتحول إلى كاتدرائية إلا بعد موافقة الأسقف Zumarraga ، والذي يعتبر أول أسقف للمدينة عام ١٥٢٨م ^(١٨) . وفى عام ١٥٣٢م يمكن القول بانتهاء الأعمال الجارية ، واستمر المبنى حتى عام ١٦٢٤م ، حيث تم هدم المبنى ذلك أن المبنى الجديد قد خطا خطوات كبيرة نحو الاكتمال . ولقد تعرضت الكنيسة خلال ما يقرب من قرن من وجودها لعدة تعديلات ، كان بعضها ضروريا لوجود مشاكل فى الأساسات بالإضافة إلى أخرى ذات طابع زخرفى .

كان مخطط الكاتدرائية الأولى عبارة عن مساحة مستطيلة مكونة من ثلاث بلاطات بينها أكتاف مثمثة تحمل عقودا . وفى بداية الأمر كانت الكمرات Vigas تحمل طبقة من التراب ، وابتداءً من عام ١٥٨٤م نجد أن البلاطة الوسطى (الأكبر من الجانبيتين) مسقوفة بهيكل خشبى ذى مسند ورباط ، قام بإعداده النجار / خوان سالتيدوى اسيبينوزا . وقد تم تذهيب هذا الفراغ على يد أربعة وعشرين فنيا يشرف عليهم أندرس دى لاكونشا ، وفرانثيسكو ثَمَيَّا ^(١٩) .

ويتكرر النموذج الخاص بالكاتدرائية فى باقى المراكز العمرانية الهامة خلال القرن السادس عشر ، ولقد كانت فى البداية نماذج مؤقتة ثم حلت محلها مباني ذات طبيعة نهضوية (عصر النهضة) وتشطيب باروك ، مثلما هو الحال فى العاصمة التى يقطن فيها نائب الملك . وهنا نجد أن كاتدرائية بويبلا Puebla قد شيدت خلال الفترة من

١٥٢٦م حتى ١٥٣٩م ، وكانت مكونة من ثلاث بلاطات ، وسقف خشبي من الداخل ، وقش من الخارج وتشبه هذه الكاتدرائية كاتدرائية أواساكا Oaxaca التي بدأ العمل فيها عام ١٥٢٥م وانتهت عام ١٥٤٤م . ونشير في نهاية المطاف إلى كاتدرائية موريليا Morelia (بعد نقل Pátzcuraro عام ١٥٧٩) ، حيث بدأت بتصميم شبيه عليه سقف خشبي له رافدة قص Zapata وأعمدة حجرية . ولم يهدم هذا البناء إلا في عام ١٧١٣م^(٢٠) .

ويعتبر مبنى مستشفى " خيسوس " أحد أبرز المباني في عاصمة نيابة الملك . تأسس المبنى على يد إيرنان كورتيس ، ولابد أن المجموعة الكاملة كانت تضم كنيسة ، بالإضافة إلى أربعة مبانٍ كبيرة مخصصة للمريض ، وباقي الخدمات الطبية ، وتقوم تلك المباني حول صحنين^(٢١) . ولقد اطلعنا بدقة على سير العمل في هذه الإنشاءات من خلال الدراسة الرائعة التي قدمها لنا إدواردو بايث Eduardo Báez ، ومن البديهي أن الأعمال بدأت بالمبنى الخاص بالمريض ، ثم استمرت لتشمل الصحنين وباقي العناصر الثانوية ، وكانت الكنيسة آخر المباني^(٢٢) . وما يهمنا في هذا المقام هو إبراز ما قام به بدرو بيايردي P.Villaverde (كبير الياوران والبناء الأكبر) بتوقيع عقد مع بارتولوميه جارثيا (١٥٦٧م) ، وهو معلم النجارة في مدينة المكسيك ، لبناء قبة شبه كروية من الخشب لتكون سقفا لمبنى المريض . وقد تم وضع هذا العمل المهم فوق المصلى المؤقت الواقع في الطابق العلوي ، حيث نقطة التقاء البلاطات الثلاث لمبنى المريض ، وهذا ما حدث في مستشفيات أخرى أقيمت في العالم المتحدث بالإسبانية مثل المستشفى الملكي بغرناطة . وقد قبض النجار ألف وثمانمائة بيزو ذهبيا مقابل الشغل ، وتزويده بالأخشاب ، ويعاونه ستة من النجارين الهنود من بلدة Couoacan . وقد حفر شوارع الماركيز / بول بابي del Valle على المثلثات الكروية وفي مفتاح القبة^(٢٣) .

وهناك أنباء هامة تتوفر لدينا عن أعمال نجارة ، وهي تلك المتعلقة بسقف مقبى خشبي لإحدى السلالم حيث قام بتنفيذه خوان سالتيدو اسبينوزا . ولابد أن ذلك السقف عبارة عن قاعدة مربعة تم أخذ الشكل المثلث من خلال المثلثات الكروية ، حيث نجد هناك تشبيكة من ثمانية أطراف بالإضافة إلى أربع وردات florón . وقد امتد نشاطه إلى أعمال أخرى جارية في المستشفى التي شارك فيها بعض النجارين مثل:

بارتولومية لوكي ، وبارتولومية لويث ، وتوماس ماتينثو ، واستبان مخيا الرجل الذي عمل على القصاع الكائنة في سقف غرفة حفظ المقدسات .

وابتداءً من عام ١٥٧٧م نجد مشاركة كلاوديوي أرثينيجا C. de Arciniega في الأعمال الدائرية في المستشفى ، وهذا يعني وجود تصاميم تتعلق بعصر النهضة، سواء على المستوى العام أم على المستوى الزخرفي في مناطق محددة . وقبل عام ١٥٨٧م بوقت قصير بدأت الأعمال في الكنيسة بناء على مخطط أعده أرثينيجا ، ومع هذا فإن المعلم المذكور تمكن من أول خطوة في البناء ، علينا أن ننتظر حتى القرن السابع عشر حتى نشهد إتمام الأعمال بشكل نهائي . ففي عام ١٦٠٨ م ، قام ألونسو بيريث دي كاستانيدا A. P. Castañeda - الذي تعاقد على بناء ذلك المبنى - بتسليم الجزء الخاص بالجدران ، والقباب الخاصة بمنطقة التقاطع ، ومقصورة الكهنة . وبذلك نجد البلاطة جاهزة في انتظار التعاقد مع أحد المعلمين النجارين . وسرعان ما طرح المشروع في مناقصة وفي ١/٢١ / من نفس العام تم ترسية العطاء على ديغو خيمنث سالثيو ، وعلى خوان بيلاثكيث لكنهما لم ينفذا أية أسقف مقبية . والسبب هو ارتفاع تكلفة الخشب أو قلة خبرتهما كما يقول أعداؤهم . وانتهى الأمر بهذين المعلمين إلى الهروب من دائرة نيابة الملكة خوفاً من مطاردة العدالة .

وفي عام ١٦١٢م تم طرح المشروع من جديد في مناقصة ، وطرأت على الشروط بعض التعديلات الطفيفة . ورسا العطاء على خوان بيريث الرجل الذي قام بإعداد المخطط وعينة للمشروع (ماكيث) ، ومع هذا لم يتم التنفيذ والسبب هو فساد مدير المستشفى حيث حاول الحصول على عمولة ضخمة من المتعاقد . وخلال الفترة من ١٦٦٢م حتى ١٦٦٨م بدأ العمل في إعداد سقف خشبي مؤقت ، ثم تم بعد ذلك إعداد سقف دائم عام ١٦٨٤م ، وهو عبارة عن قبة نصف أسطوانية de Cañon من الدبش .

وإذا ما عدنا إلى الوثائق المحفوظة^(٢٤) فإن السقف الذي كان سيقام ، كان عبارة عن سقف خشبي مستطيل من كتل خشبية ، ربما كانت معمرية ، وذلك استناداً إلى الزخرفة ، وإلى الأشكال المثمنة في منطقة الكورس ، والارتباط المباشر بالعقد الخاص بالمدخل إلى المذبح Toral ، وبالتالي يتم إلغاء الجوانب الكائنة في المستطيل في هذه

المنطقة . أما باقى الجوانب فهي مغطاة بالكامل *ataujerados* بواسطة تشبيكة من ستة عشر طرفا ، ومن عشرين . أما المثلثات الكروية ففيها عناقيد من المقربصات وتشبيكات من تسعة واثنى عشر طرفا . أيضا نجد الأوتار المزدوجة وبها تشبيكات من عشرة ، وتستند على أطراف دعائم مزخرفة ، ويلاحظ أن الجانب السفلى لطرف الدعامة به زخرفة من المسننات التى تلف السقف المقيبى بالكامل . أما فى الجانب الواقع بين طرف الدعامة والوتر فنجد حلية معمارية نصف أسطوانية *bocel* . ويتكرر العنصر الزخرفى فى الأوتار ، أما من الخارج فالسقف مغطى بطبقة من الرصاص .

ويلاحظ أن الشروط التى وضعت عام ١٦١٢م لم تدخل تغييراً على البنية بل تعرضت للزخرفة ، وعلى ذلك فإن الجوانب سوف يكون بها تشبيكة من عشرة ، أما المثلثات الكروية فعليها تشبيكات من ثمانية ومن ستة عشر ، وفى الأوتار هناك تشبيكات من : عشرة ، واثنى عشرة ، وستة عشر ، وعشرين طرفا ، " وبذلك يصبح البناء رائع المنظر " ، ويوجد لكافة العناصر الإنشائية بروز بمعدل اثنين فى كل جانب . وعندما يتعرض لأطراف الدعائم يقول : " لابد من إعداد بعض الزخارف المشطوفة ولفائفها على الجانبين " ، وهنا نجد تغييراً يطرأ على التصميم بالمقارنة بالتصاميم السابقة (التى كانت عبارة عن حوامل *mensula*) من طراز عصر النهضة أصبحت ذات أهمية واضحة خلال الباروك ، وإذا ما كان قد تم تنفيذ الأعمال المزمعة ولم يتم إحداث تعديلات لكان أماننا أبرز وأهم الإسهامات المدججة فى مدينة المكسيك ، والتى تنضم إليها القصاع فى غرفة حفظ المقدسات ، وسقف السلم ، والأسقف الخشبية المسطحة فوق عنابر التمريض ، والدهاليز ، والقباب شبه الكروية فى عنابر التمريض العلوية . أى كان يمكن أن نجد أنفسنا أمام مجموعة مدججة ذات مستوى رفيع جمالياً ، وليس لها مثيل مساحياً فى المدينة .

كان السقف الخشبي المقيبى لكنيسة دير سانتا إينس يعود لنفس التاريخ ، وقام بتنفيذه خوان بيريث مع كريستوفل مونيوت دى لا تورى^(٢٥) . ولقد اختلف ذلك السقف مع نهاية القرن الثامن عشر ، حيث تم إعداد آخر لم يستمر إلا ما يقرب من قرن من الزمان^(٢٦) .

ومثلما هو الحال في مؤسسات الجماعات الدينية الأخرى مرت كنيسة الكارمن بعدة مراحل كانت آخرها عام ١٧٤٢م ، ووضح أن هذا المبنى غير فخم في نظر الجماعة . الأمر الذي حدا بها لإقامة مبنى جديد عام ١٨٠٩م ولم ينته العمل به أبداً ، ثم انتهى به المطاف إلى هدمه عام ١٨٦٢م . واستقر المقام بجماعة الكرمل في مدينة المكسيك عام ١٥٨٦م ، وكانت لهم كنيستهم وهي سان سباستيان التي منحها لهم الفرنسيون ، وبعد وقت قصير وجدوا أن المبنى ضيق فبدأوا ببناء كنيسة جديدة عام ١٦٠٢م ، لكن المبنى الجديد هُدم ذلك أن الرهبان وضعوا في اعتبارهم فخامة المبنى ليعكس الثروة التي توجد في إسبانيا الجديدة " ولم يراعوا الفقر الذي عليه الجماعة ... " (٢٧) ، وفي عام ١٦٠٨م تم استئناف الأعمال فوق ما بقي مما تهدم وتم إخضاع أبعاد المبنى وأسلوب البناء للأسس المعمول بها في محافظة سان ألبرتو ، وعلى هذا تم الاتصال بفراي أندرس دي سان ميغل لمواصلة العمل . وطبقا للقواعد التي تم إقرارها بالنسبة للمبنى خلال شهر نوفمبر (الثامن) لعام ١٦٠٨م ، فإن سقف الكنيسة يجب أن يكون من الخشب " بحيث يكون العمل متسقا مع المعمول به ، أي أن السقف يتخذ تقنية المقص ... " (٢٨) .

كان لهذه الكنيسة هيكل خشبي مثلما رأيناه في " الصورة البانورامية لمدينة المكسيك " التي أعدها تراسمونتي Trasmonte ، ووصفت الكنيسة على يد فراي أغسطين دي لامادري ديوس ، مؤرخ المحافظة: لم تساعد الأرض الهاشة للمدينة على تحمل ثقل القباب ، وبذلك لابد أن يكون السقف بأكمله من الخشب المزين بالتشبيكات الرائعة .. " (٢٩) .

وما بقي في الوقت الراهن من المباني التي أقامتها جماعة الكارمل هو كنيسة سان سباستيان ، حيث تنقسم بأن توزيع الفراغات فيها غير مسبق . فالبلالة الوحيدة بها عقود حاجبة وتساعد هذه العقود على استخدام الأسقف المستوية ذات النظام الواحد فيما يتعلق بالدعامات والجوائز الخشبية Jacenas واضحة في كل التربيعات . وما يلفت النظر هو وجود الكورس فوق التربيعة الأولى التي تلي المدخل ، حيث نجد نفس نظام السقف ، مع وجود أطراف دعائم من الخشب الطلع ، وبعض الزخارف

الهندسية (فى القاعدة) التى تحدثنا عن نماذج تعود للقرن السابع عشر . ولقد تأسس هذا المعبد عام ١٥٨٥م ، وبذلك أصبح (كما قلنا) أول مبنى لجماعة الكارمل الحقة فى مدينة المكسيك .

أما " كاسا بروفيسا " Casa Profesa التابعة لجماعة اليسوعيين فهى تشير إلى تواجدهم فى مركز الرقعة العمرانية للمدينة ^(٣٠) . وأسفر توزيع الاراضى الذى تم بعد الغزو بين قوات إيرنان كورتيس وبين الجماعات الدينية عن وقوف جماعات اليسوعيين موقفا صعبا ، ذلك أنهم حاولوا أن يكون لهم مكانهم فى قلب المدينة . وابتداءً من عام ١٥٨٦م بدأت الخطوات الأولى للتأسيس والتى لم تظهر للوجود إلا فى عام ١٥٩٢م ووضع حجر الأساس لدار العبادة عام ١٥٩٦م وابتداءً من عام ١٦١٠م أطلق عليها اسم سان اجناثيو بمناسبة إعلان قدسيته . وكانت هذه الدار تقوم بأداء وظيفتها على أساس ما تتلقى من تبرعات ولهذا جذبت أنظار العديد من النبلاء والأثرياء فى المدينة، وجلبت اهتمام بعض الجماعات التى ساعدت على قيام " الدار " بوظائفها .

ولقد سار بناء الكنيسة على نفس التقليد بدءا بمبنى مؤقت ثم الانتقال بعد ذلك لعدة مراحل ، وانتهاء بالكنيسة الحالية التى تعتبر البناء الرابع ، فلم يستمر المبنى الأوليان إلا فترة قصيرة ، وكان لابد من انتظار المبنى الذى انتهى العمل فيه عام ١٦١٠م لنجد ملامح مدجئة ذات مفزى . ويصف بيريث دى ريبس P. de Rivas المبنى على النحو التالى : " .. تتكون الكنيسة من ثلاث بلاطات عريضة وواسعة بحيث كانت تستوعب الأعداد الكبيرة التى توفد إليها، بما فى ذلك الاستماع الجيد للخطيب . وبغض النظر عن منطقة التقاطع هناك بين البلاطات ثلاثة عقود ضخمة فى كل جانب فوق أكتاف مشيدة من الحجر ، أما القواعد والتيجان فهى نورية الطراز، وفوقها بنيت العقود ذات الارتفاعات العالية ، أما البلاطة الوسطى فرغم أنها مسقوفة بالخشب مثل باقى أجزاء الكنيسة إلا أن خشبها من الأرز والقصاع الجميلة ، وفى داخل هذه الأخيرة نجد تشبيكات مذهبة ومطعمة ، وبذلك أخذت الأنظار وأسعدت الناظرين إليها، وفوق هذا السقف هناك سقف آخر جمالونى ، فوقه طبقة من الرصاص لحفظه من المياه . أما منطقة التقاطع فهى عبارة عن هيكل مقبى مثنى ، ومزين بتشبيكات رائعة مدهونة

باللون الذهبي ، ومعها أيضا نجد مقصورة الكهنة المزين بالقصاع المذهبة . ولازال هذا السقف (سقف المبنى كله) لامعا ويعكس الضوء حتى الآن^(٣١).

وتدفعنا المعلومات التي تزودنا بها الوثائق إلى التفكير في مساحة مكونة من ثلاث بلاطات مسقوفة بسقف خشبي مستو ، سواء فوق البلاطة الوسطى أم فوق البلاطتين الجانبيتين ، أما منطقة الانتقال فهناك سقف مقبى مكون من كتل على شكل مئمن، ومزين بالتشبيكات ، حيث يتركز في هذا الجزء أكبر قدر من الزخارف . أما الأجزاء التي بقيت حتى الآن والواقعة تحت مقاصير الكورس فتحمل تشبيكات متنوعة ، وتشير إلى وجود أسقف مقبية ذات أنماط متعددة كانت هنا .

لكن ما أصبحت عليه الجماعة من وضع اقتصادي جيد مع بداية القرن الثامن عشر، وكذلك ما حدث من تغيير في المفاهيم الجمالية للعصر ، حرمانا من ذلك المبنى المدجن الذي انتهى العمل فيه عام ١٦١٠م واستمر لمدة قرن من الزمان . والبقايا التي تحدثنا عنها (والمتعلقات بمقاصير الكنيسة الحالية) هي العنصر الوحيد الذي بقي من هذه المجموعة ، التي أبرزها جونث تراسمونتي عام ١٦٢٨م في مخطظه .

تم بناء كنيسة دير لاميرثيد بعد المخطط الذي أشرنا إليه سابقا، ذلك أن من قام بوضع حجر الأساس هو نائب الملك السيد الماركيز / دي سير ألبو Cerralvo عام ١٦٣٤م . وكرست الكنيسة عام ١٦٥٤م^(٣٢) . والأمر المحزن أن المبنى قد هُدم بكامله وذلك من أجل إقامة سوق " لامرثيد " ، إننا نعرف شيئا عن داخل المبنى الذي زال من الوجود من خلال طباعة على الحجر نشرت عام ١٨٥٦م^(٣٣) . حيث يمكن ملاحظة وجود ثلاث بلاطات ومنطقة تقاطع . أما البلاطات الجانبية فيبدو أنها مغطاة بقبوات متقاطعة de arista ، بينما باقى الكنيسة مغطى بأسقف خشبية مدجنة . وهنا نجد أن المذبح الكبير به سقف على نمط المسند والرباط المكشوف تماما apolnizado والمميزين بإحدى التشبيكات . أما أذرع الصليب (منطقة التقاطع) فيوجد فوقها سقف من كتل خشبية موضوعة بشكل مائل . ويلاحظ أن الثراء الزخرفي يتركز في منطقة التقاطع، حيث نجد هيكلا مئمنا مكونا من كتل معمرية مكشوفة apolnizado ، مئما هو الحال في باقى واجهات التربيعات .

واللوحة الحجرية التي عرفنا منها الشكل الداخلي لكنيسة لامرثيد لها قيمة مزبوجة ، فهي من ناحية تكشف عن وجود تكنولوجيا مدجنة بعد مضي سنوات طويلة من القرن السابع عشر ولا زالت لها جودتها العالية ، كما أنها التمثيل الوحيد الواضح على وجود هياكل من كتل معمرية أو مزبوجة في مدينة المكسيك .

أما فيما يتعلق بالعمارة المدنية فلا يتوفر لدينا إلا القليل من المعلومات حول الإنشاءات التي تمت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كما نعرف أن إيرنان كورتس H. Cortés استخدم كميات كبيرة من الأخشاب لبناء قصوره الأمر الذي يجعلنا نتصور أن الأسقف الخشبية المستوية كانت الطابع الغالب على الإنشاءات .

كما نعرف شيئا عن مبنى الجامعة التي تأسست عام ١٥٥١م ، فبعد أن شغلت عدة أماكن^(٢٤) تم بناء مقر لها عام ١٥٨٤م ، على أرض تابعة للماركيز /دل باي في ميدان Volador، ونعرف عن هذا المبنى شيئا من خلال مخطط محفوظ في " أرشيف العالم الجديد " في إسبيلية ويرجع لعام ١٥٩٦م . فشكله الخارجي كان يحمل طابع عصر النهضة ، يوما يهمننا هو صالون الاحتفالات الذي أطلق عليه Generalito ، ويشير كل من Sigüenza و Goñgora إلى أنه كان به سقف خشبي مقبب مذهب ، فالسقف يتكون من سقف جميل مكون من ٧٤ كمرّة مقوّلة على شكل مكعب ، وله أطراف دعائم فوقها أطراف أخرى ، ومنقوش بحيث يشكل من الصدر السفلى والفرد ذلك السقف .

وهنا نجد أن مدينة المكسيك - عام ١٦٢٨م - أخذت معالمها في ذلك التاريخ المذكور، حيث أصبحت مدينة مدجنة لكنها اختفت من ذاكرة التاريخ بسبب التغيرات في التوجهات الجمالية ، وعوامل مرور الوقت ، وكذلك عدم الإتقان في إقامة بعض المشروعات .^(٢٥)

٢ - ٢ : مدينة ليما قبل عام ١٦٨٧ م :

قدم الراهب بدرو نولاسكو ميرى P. N. Mere عام ١٦٨٥م الصورة المثالية لمدينة ليما من خلال مخططين ، أحدهما : من منظور مائل من عند النهر، أما الآخر . فهو

من منظور مواز من نفس المكان ، وهما مخططان يطلق عليهما Scenographic ، يقومان على الواقع المعاصر ، لكنهما يلغيان كل ما يقف مائلا بون الصورة المثالية العمرانية للرقعة ، التي تم تسويرها ووزعت فراغاتها توزيعا كاملا ، وهذان المنظوران هما القراءة الخاصة بمدينة ليما المخطط خوان جومث دي تراسمونت ، الذي أعده لمدينة المكسيك^{٢٦} ولقد أسهمت الدقة التي اتسم بها عمل بدرو نولاسكو في إعداد المخطط المائل ، وإبرازه المباني الضخمة في ليما في جعل ذلك الرسم كعنصر له قيمة كبرى لمعرفة العمارة في ليما . وتزداد أهمية المخطط في أنه يعطى صورة للمدينة قبل أن تحل بها كارثة الزلزال عام ١٦٨٧م ، أي في لحظة تعايش بين الكنائس القديمة التي ترجع إلى الثلث الأول للقرن السابع عشر ذات الأسلوب القوطي الإيزابيلى ، والكنائس الأولى ذات الأسلوب الباروك بمذاق العمارة في ليما^{٢٧} .

ويقوم لنا هذان المخططان مدينة تقف بين المثال والواقع ، حيث تبرز الأبنية الأكثر أهمية وتنقسم عن غيرها من المنازل بفراغاتها المدججة ، وهنا يمكن التمييز بين السقف الجمالونية المدججة وبين الأسقف المقبية ذات القباب البيضاضوية baidas . وبعد الزلزال الذى وقع عام ١٦٨٧م تم التخلي عن الأسقف الخشبية ، واختفت بذلك صورة ليما التي تسيطر عليها الإبداعات المدججة .

ولقد قام أنطونيو سان كريستوفل بدراسة المخططين المشار إليهما دراسة عميقة ، وضاهى بين ما يراه وبين ما تبوح به الوثائق المكتوبة ، يقول : " إن أغلب مجموعة الكنائس التي نراها في المخططين تؤكد مخططا بسيطا ، عبارة عن مساحة مستطيلة تحيط بها أربعة جدران مستقيمة بون أى بروز أو إضافات ، مشكلة بذلك نوعاً من الصناديق المغطاة طوليا بسقف جمالونى ذى ميلين ، وهو السقف الوحيد الذى يضم كل فراغات الكنيسة ابتداءً من حائط الصدر الداخلى حتى حائط المدخل ، ولا زالت هناك حتى اليوم بعض تلك الكنائس ، غير أنها قد فقدت السقف الذى رسمه بدرو نولاسكو^{٢٧} . وهنا نجد كنائس سان سباستيان ، وسان مارثيلو ، وكريستو دي لا باردا (C. De la Pared (Señor de los Milagros) ، والكارمن التو C. Alto و Nuestra Señora del Prado ، وكنيسة حافيات سان جوزيف ، ومستشفى سان أندرس ، ودير

سانتا كاتالينا ، ودير Limpia Concepción ، ودير Nuestra Señora de la Encarnación و Los Niños Huerfanos و Beatero de Santa Rosa ، وسان فرانسيسكو دي باولا العجوز .

ورغم أن بعض هذه الكنائس تظهر في مخططي بدرو فولاسكو وقد تآكلت بعض أسقفها ، فإننا نعرف أنها كان بها قباب بيضاوية baldas أو مناطق تقاطع في مقصورة الكهنة . وهذا هو ما كانت عليه بعض الكنائس مثل : Limpia Concepción ، وسانتا كاتالينا ، و Nuestra Señora del Prado . غير أن عدم الدقة هذه لا تقلل من قيمة رؤيتنا ، ذلك أن ما يهمنا هو الصورة العمرانية آنذاك والمفاهيم السائدة فيما يتعلق بتوزيع الفراغات عن أبناء ليما في العصر الذي نتحدث عنه .

ونختتم ما نتحدث فيه بالقول بأن مخططي نولاسكو يعتبران شاهداً تاريخياً أصيلاً على عصر انتهى من تاريخ العمارة في مدينة ليما ، حيث وقع الزلزال مباشرة بعد الانتهاء من رسم المخططين عام ١٦٨٧ م ، وقضى على السقف المدججة لهذه الكنائس . كما أن تغير المفاهيم الجمالية ، وتغير الحلول التقنية درأً لإمكانية حدوث زلازل أخرى ، أدباً إلى اختفاء صورة المدينة المذكورة بشكل لا رجعة فيه .

الهوامش

R. Gutiérrez. Manifestaciones mudéjares en Perú, pág. 217. Sobre el tema (١) de las reducciones y su significación, cfr. R. Gutiérrez, Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina, págs. 21-39.

Cfr. R. Gutiérrez, Manifestaciones mudéjares en Perú, págs. 217-218. (٢)

J. Aprile-Gnisset, La ciudad colombiana, pág. 50. (٣)

Cfr. A. Corradine Angulo, Urbanismo Español en Colombia. Los Pueblos (٤) de Indios, págs. 157-178.

A. Nicolini. Sobre la inserción urbana mudéjar de las iglesias en Andalucía (٥) e Hispanoamérica, págs. 48-49.

Cfr. AA.VV., Planos de la ciudad de México. Siglos XVI. y XVII. (٦)

Cfr. F. Cervantes de Salazar, México en 1554 y Túmulo Imperial, págs. 41-57 y E. W. Palm, Los Orígenes del Urbanismo Imperial en América.

M. Toussaint. Arte Mudéjar en América, pág. 33-35. (٨)

G. Kubler. Arquitectura mexicana del siglo XVI pág. 571. (٩)

E. Marco Dorta, Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano, (١٠) págs. 1-2.

Ibédem, pág. 6. (١١)

D. Angulo Iniguez, Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias, Lámina 1-A. (١٢)

H. Ojea, Libro III de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la (12)
Orden de Santo Domingo, pág. 11.

Ibidem. (13)

D. Angulo Iniguez, op. cit., vol. 1, pág. 14. (14)

Fr. Cervantes de Salazar, op. cit., págs. 55-56. (15)

E. Marco Dorta, op. cit., pág. 124. (16)

G. Kubler, op. cit., pág. 338. (17)

Cfr. D. Angulo Iniguez et alii, Historia del Arte Hispanoamericano, pág. (18)
409-411; y M. Toussaint, Paseos Coloniales. pág. 16.

Cfr. G. Kubler, op. cit., pág. 339. (19)

Ibidem, pág. 229. (20)

E. Báez Macías, El Edificio del Hospital de Jesús. (21)

Ibidem, pág. 28. (22)

Ibidem, págs. 126-133. (23)

Ibidem, pág. 45. (24)

G. Tovar de Teresa, La ciudad de los Palacios. vol. II. pág. 97. (25)

E. Báez Macías, Obras de Fray Andrés de San Miguel. nota 74. (26)

Ibidem. Nota 77. (27)

A. Madre de Dios, Tesoro Escondido en el Monte Carmelo Mexicano, pág. (28)
76.

Un análisis pormenorizado de la evolución arquitectónica de la Casa Pro- (29)
fesa de México lo encontramos en: L. Autrey Maya, La Profesa en tiempos de los je-
suitas. Estudios Histórico y Artístico.

A. Pérez de Rivas, Crónica y historia religiosa de la Provincia de la com- (30)
pañía de Jesús de México en Nueva España. vol. I pág.

M. Toussaint, Arte Mudéjar en América, pág. 33. (31)

Periódico "La Cruz", tomo III, págs. 250-51, 1856. (32)

Cfr. M. Toussaint, *Arte colonial en México*, págs. 9-11 y G. Kubler, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI* págs. 226-227.

Cit. en F. Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, pág. 12. (ㄿ)

A. San Cristóbal, *Arquitectura virreinal limeña*, pág. 119. (ㄿ)

Ibíd., pág. 123. (ㄿ)

الفصل الثالث

الكاريبي : حوض المتوسط في أمريكا⁽¹⁾

أدى الموقع الجغرافى لبحر الكاريبي (الذى يتمثل فى انعزاله عن المحيط وسيطرته على الطرق البحرية المؤدية إلى العالم الجديد) إلى تحوله إلى محيط ثقافى وموحد للغاية من حيث وظيفته الاقتصادية، وتضم هذه المنطقة جزر الكاريبي وشواطئ القارة الأمريكية المطلة على ذلك البحر ، وأصبحت قرطاجنة الهند (كولومبيا) أهم حلقة وصل فى عملية التكامل مع نيابة المملكة الإسبانية ابتداءً من بيرو حتى بيراكروث Veracruz فى خليج المكسيك أى نيابة المملكة فى إسبانيا الجديدة .

كما أن التطور التاريخى الذى أثرت فيه الطرق البحرية المؤدية إلى القارة الأمريكية يعنى ظروفًا تميز المكان عن باقى أجزاء العالم الجديد ، ولهذا فرغم تبعية الكاريبي فى المنطقة الشمالية لإسبانيا الجديدة ، والجنوبية لبيرو فمن المهم تحليل موروث هذه المنطقة ككل ، نظرا لوحدها الثقافية .

وإذا ما كانت جزر الكاريبي أول أهداف الغزو فسرعان ما تحولت بعد سقوط إمبراطورية الأزتيك Azteca إلى مناطق خدمة ، ومناطق ثانوية بالمقارنة بالقارة ، وهذا نور أكثر وضوحا بعد غزو بيرو وختام الانتشار الاستعماري . ويمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد من هذا القول بأنه عندما تمت السيطرة على ثقافات القارة أدى إهمال هذه الجزر - اللهم إلا تلك التى كانت تقع فى طريق القوافل البحرية - إلى دخول مستعمرين جدد إليها قدموا من دول أوروبية أخرى (وخاصة إلى جامايكا وهايتى) . ومع نهاية القرن السابع عشر لم يتبق فى يد الإسبان من هذه الجزر إلا كوبا ، وبويرتو ريكو ، وجزء من جزيرة سانتو دومينجو .

أشرنا قبل ذلك إلى أن هذه الجزر أصبحت جزءاً من النظام التجارى ، وحلقة الوصل بين شبه جزيرة أيبيريا وأملاكها فى أمريكا ، وتركزت مختلف المنتجات فى شكل مراحل مختلفة صوب كوبا ، حيث كانت قطع الأسطول الإسباني تجتمع هناك ، ثم تنطلق متجهة نحو إشبيلية التى احتكرت الاتصال بالعالم الجديد فى بداية الامر .

أضف إلى ما سبق أن جزر الكاريبي لم تكن بها ثقافات متطورة سابقة على العصر الاستعماري ، كما أن نسبة الوفيات بين السكان الأصليين كانت مرتفعة ، الأمر الذى جعلها مكانا للتجريب ونقل الثقافة الجديدة إليها، ولم تكن هناك من أسباب اللهم إلا الظروف المناخية والمادية .

وقد أدى هذا الدور الثانوى بسانتو دومنجو أن تكون أول عاصمة خلال السنوات الأولى للاستعمار. وبعد الاستيلاء مباشرة على المكسيك فقدت أهميتها حيث حلت كوبا محلها ، نظرا لموقعها الجغرافى القريب من ميناء بيراكروث وهو المخرج الطبيعى من الخليج . كما أن نظام الاتصالات من أمريكا الجنوبية مرورا بقرطاجنة الهند Cartagena de Indias (فيما يتعلق بمنطقة المحيط الأطلنطى) ، ومن بورتوبيلو - بنما Portobelo - Panama (فيما يتعلق بمنطقة المحيط الباسيفيكي) جعل بورتو ريكو محطة إجبارية فى الطريق إلى هافانا .

ولقد أسهمت وظيفة الموانى فى منطقة الكاريبي ، كمحطة تخزين واتصالات ، فى تحديد هوية العمارة فيها بدرجة واضحة . إذ كانت فى أساسها عمارة دفاعية ذات طابع حربى . الأمر الذى يحول دون الاستثمار فى منشآت أخرى يمكن أن تحوز اهتمامنا فيما يتعلق بموضوع هذه الدراسة ، وكان من الضرورى أن يتأخر ظهور المنشآت المدنية والدينية لقرون لاحقة ، حتى يمكننا أن نشهد فيها بعض الفصول الهامة .

٣ - ١ : سانتو دومنجو : -

كان اسمها بعد الاكتشاف كيسكيا Quisqueya أو هايتى . وهى الجزيرة التى أطلق عليها الغزاة "الإسبانية" ، فقد أسس فيها كريستوفر كولبوس يوم

١٤٩٢/١٢/٢٥م أول منطقة عمرانية في أمريكا ، وأطلق عليها " نابيداد " Navidad ومن المعروف أن تلك الرقعة كانت ذات طابع مؤقت . الأمر الذي جعلها تزول بعد عام ويحل محلها ما أطلق عليه إيزابيلا Isabella ، حيث تقع كلتا المنطقتين في شمال الجزيرة. وانطلاقاً من هذه المنطقة أخذ كولبوس في مرحلة التعرف على المناطق الداخلية ، وغزوها ، وإنشاء مناطق محصنة . ولقد استمر شقيقه بارتولوميه على هذه السياسة، وعندما وصل إلى الشاطئ الجنوبي أسس أول مدينة وهي سانتو دومنجو، وبذلك أقام محوراً يربط الشمال بالجنوب ، وأخذ يقضى على القبائل والتنظيمات الاجتماعية والسياسية التي كان عليها السكان الأصليون . ولم تكن هذه الرقعة العمرانية التي أقامها آل كولبوس إلا مناطق مؤقتة ذات طبيعة عسكرية ، وبالتالي لم تعيش طويلاً . وفي عام ١٤٩٩م وصل إلى الجزيرة فرانسيسكو دي بوباديا F. Bobadilla الذي حكم المكان حتى عام ١٥٠٢م. وكانت هناك خلال هذه الفترة ثلاث مستوطنات دائمة هي : سانتو دومنجو كعاصمة حيث حلت محل المستوطنة المسماة Isabella ، وكنساسيون دي لابيغا وسط الجزيرة ، بالإضافة إلى مستوطنة ثالثة ربما كانت سنتياجو أو بوناو Bonao . وفي عام ١٥٠٢م تولى نيكولاس دي كوياندا N. Ovando قيادة الجزيرة " بصفته الحاكم العام للعالم الجديد " ، وقد نزل إلى الشواطئ يرافقه ألفان وخمسمائة فرد وهو يحمل أوامر كتابية بالعمل على إنشاء مدن جديدة .

وأُسفرت السياسة التي اتبعها هذا الحاكم عن نتائج طيبة ، فبعد عامين من وصوله تمكن من السيطرة على الجزيرة بالكامل ، وقد اعتمد على قوته الحربية في القضاء على أهم الزعماء المحليين الواحد تلو الآخر ، وبذلك تمكن من تفكيك البنى السياسية والاجتماعية للهنود من أبناء تاهيتي . ولقد تولى ديبجو بيلانكيث قيادة هذه العمليات في الجزء الغربي للجزيرة (Xaragva) . أما خوان بونثي دي ليون وخوان أسكيبل J. Esquivel فقد توليا قيادة الحرب ضد السكان الأصليين في الجزء الشرقي المسمى Higey .

وقد تمت الإفادة من هذه الخبرات المتراكمة ، فصدرت الأوامر لخوان بونثي دي ليون عام ١٥٠٨م لغزو بويرتوريكو . وفي عام ١٥٠٩م أرسل خوان إسكيبل إلى جامايكا ، وفي عام ١٥١١م تولى ديبجو بيلانكيث غزو كوبا.

وفيما يتعلق بسانتو دومنغو يجب أن نبرز دورها كمركز أولى وأساس للقيادة العامة . وحولت الرقع التي أقامها آل كولبوس وأوائل الحكام الجزيرة وعاصمتها سانتو دومنغو إلى مدينة ذات أهمية كبيرة من الناحية المعمارية والعمرانية ، وتشهد أديرتها العديدة وكاتدرائيتها على وجود عمران ذي مخططات متعامدة تأخذ في اعتباره العنصر الدفاعي ، وشكل الشاطئ ، ومصب نهر أوثانا Ozama .

وهنا نجد أن التحول الثقافي كان كاملاً إذا ما وضعنا في الاعتبار عملية استئصال السكان التاهيتيين ، ووصل الأمر إلى استيراد مواد البناء ، ومع هذا يشير فرأي بارتولومية دي لاس كاساس F. B. de los Casas إلى منطقة سانتو دومنغو بقوله : " إن المقاطعة التي توجد فيها هذه المدينة غنية بالمواد اللازمة للبناء ، والتي يمكن العثور عليها في أي مكان سواء أن كانت المحاجر أو مناطق الحصول على الجير ، وكذلك الأرض لصناعة الطوب ، والأجر ، والقرميد ... " .

ولدت مدينة سانتو دومنغو على شكل بنية مفتوحة دون أسرار ، اللهم إلا وجود جناح لحماية الميناء . وأساس هذه الرقعة العمرانية يتكون من تنظيم الميناء وإقامة أولى المباني الرسمية مثل : دار التعاقدات Casa de Contación (والتي تحولت إلى المحكمة الملكية) ، والمنازل الملكية Casas Reales ، وقصر الحاكم ، وقصر ديجو كولبوس . أما الرقعة العمرانية الثانية فهي تتركز حول الميدان الكبير حيث الكاتدرائية ، ودار البلدية ، وبعض الدور الخاصة بأبرز المستعمرين . وتوحدت الرقعتان بالإضافة إلى إقامة الجماعات الدينية وأقيم سور حولهما ، الأمر الذي حدد المعالم العمرانية للمدينة .

كانت جماعة سان فرانسيسكو هي أول الجماعات الدينية التي استقر بها المقام في سانتو دومنغو ، ثم أتت بعدها جماعة الدومنيكان ، وقبلهما كانت قد وصلت جماعة لا مرثيد La Merced عام ١٥١٠م . وفي عام ١٥١٦م وصلت جماعة القديس خيرونيمو التي أرسلها الكاردينال ثيسنيرون لحكم الجزيرة ، ثم انسحبت من الجزيرة عندما أتمت مهمتها . وبعد بضع سنوات أسست راهبات الدومنيكان وجماعة سانتا كلارا عدة أديرة ولم يتبق من هذه الأديرة إلا الكنيسة ، حيث زالت من الوجود مقار الإقامة Claustro والملحقات الأخرى اللهم إلا إذا استثنينا دير جماعة لا مرثيد . وكانت الكنائس الأولى التي

أقيمت تتسم بأن صدرها قوطي ، ولها بلاطة واحدة سقفها خشبي سواء كان عبارة عن هيكل بسيط أو فوق عقود مستعرضة . ولابد أن كنيسة دير سانتا كلارا كانت من النوع الثاني ، حيث نجد حتى الآن تلك العقود الحاجبة التي كانت تحمل سقفا خشبيا بينما نجد التريبتين الخاصتين بمقصورة الكهنة كانتا مسقوفتين بقباب ذات أضلاع .

تأسس دير سانتو دومنجو عام ١٥١٠م ، وأول الإنشاءات التي تمت فيه هي الملاحق ، ثم تلتها الكنيسة بعد ذلك ، ومن الضروري أن نتذكر أن فرأى بدرو دي قرطبة - المسئول الأول - استورد من شبه الجزيرة الأيبيرية حوالي ١٢٥٠٠ قالب أجر ، ومعنى هذا قلة مواد البناء في الجزيرة وخاصة خلال هذه السنوات . وقد شيدت الكنيسة من الخشب باستثناء مقصورة الكهنة والتريبتة الأولى ، حيث استخدمت القباب المتقاطعة والأضلاع . وفي نهاية القرن السابع عشر قضت الزلازل على الكنيسة . أما المبنى الحالي فهو يرجع إلى مخطط يتعلق بالقرن الثامن عشر ، رغم أن به بعض التريبتات القوطية . كما نجد كنيسة سانتا باربارا تسير على نفس النسق السابق ، ومعها بعض المباني الدينية الأخرى ذات الطبيعة الثانوية ، والكائنة خارج إطار المدينة أو في المدن الصغيرة الأخرى .

تُنسب كنيسة ريخينا إنجليلوروم Regina Angelorum إلى دير راهبات الدومنيكان ، وهي عبارة عن مخطط قوطي ولها قبة نصف أسطوانية فوق التريبتة المركزية ، وما يهمنا هنا هو الكورس إذ نجد سقفه يقوم على عقد حجري منفرج rebajado ، بالإضافة إلى وجود شرفتين جانبيتين من الخشب فوق أطراف دعائم عليها زخارف الأكانتوس . أما الفرندات Barandas فتفلق بواسطة تشبيكات نوافذ على شكل نجمة من ثمانية أطراف ، وهي وحيدة في سانتو دومنجو .

وفي الوقت الحاضر ليس هناك الكثير من المباني التي استخدمت فيها تقنية السقف الخشبي آنذاك ، إذ إن أغلب دور العبادة تعرض لتعديلات هامة وإعادة بناء وإعادة تخطيط . وأحيانا ما نجد أنفسنا مجبرين على البحث في الفراغات الحميمة عن وجود أسقف خشبية مدججة مثل سلم الكاتدرائي .

وفيما يتعلق بالعمارة المدنية عثرنا على بقايا عناصر مدجنة (أسقف مستوية) ،
في مبانٍ خاصة ببعض النبلاء مثل مبنى مدرسة جورخون Gorjon التي تأسست على
يد السيد إيرناندو جورخون ابتداءً من عام ١٥٢٧م ، ثم تحولت مع مرور الزمن إلى
جامعة تابعة لجماعة اليسوعيين .

وعلى أي حال فإن المساكن القديمة التابعة للنبلاء في سانتو دومنجو تقف في
منتصف الطريق بين القوطية وفن عصر النهضة في الواجهات ، أما في الداخل فنجد
البوائك ذات العتب أو العقود القائمة على أكتاف من الحجر ، أو الأجر ، أو دعائم
خشبية Pie dereches ، وعليها أسقف مقبية . أما عند وجود طابقين فنجد السقف
الذي يقوم على أطراف دعائم . وأحيانا ما نجد فوق هذه الصحنون بلكونات كبيرة
بارزة تقوم على روافد خشبية jabalon . وتبرز من هذه المنازل ذلك الخاص بـ نيكولاس
دي اويانندو ومنزل أسرة دابيللا الكائن في شارع / Danaar ، حيث يوجد في هذا
المنزل الأخير مصلى ملحق يطلق عليه اسم مصلى Nuestra senora de los Remedios ،
حيث به سقف عبارة عن قبة مضلعة (مشيدة من الأجر) ومنزل توستادو Tostado
(متحف الأسرة الدومنيكانية خلال القرن التاسع عشر) .

غير أن " قصر كولبوس " هو أبرز تلك المنشآت في الدومنيكان ، وهو القصر
الذي أنشأه نائب الملك / ديغو دي كولبوس على خط السور بحيث يطل على ما أطلق
عليه بعد ذلك ميدان السلاح ، أو أول ميدان عام في سانتو دومنجو قبل إنشاء الميدان الكبير .

ويضم شكله الحجري مساحة مستطيلة بها دهليزان مركزيان في الجانب الأطول ،
بحيث يسيطر على الميدان وعلى مصب نهر أو ثاما . ويتكون هذا النمط من مجموعتين
من مناطق الخدمات في الأطراف ، بالإضافة إلى حجرتين رئيسيتين لهما سقف مستو ،
ولم يتبق من الصالة الواقعة في الطابق الأسفل إلا الكتل التي تستند على أطراف
الدعائم ، حيث نجد أشكال موروثة من العصر الوسيط ، وكذلك العناصر اللونية التي
تظهر في شكل زخارف نباتية .

أما الطابق العلوي فيضم سقفا مستويا رائعا يقوم على أطراف دعائم ذات
نصوص ، ويضم مجموعة كاملة من الزخارف النباتية المتشابكة ، سواء على الكمرات

أم على أطرافها وكذا في الركب (قاعدة سقف) والألواح ، ولا نعدم هنا وجود أشغال اللفائف حيث الفرْد مرسومة بمنظور عقد مستدق الرأس Conopial ومدبب عند القمة . وفوق الجوائر الخشبية Jacenas نجد مجموعة ثرية من الشعارات .

علينا أيضا أن نشير إلى مبنى يطلق عليه " المنازل الملكية " Casas Reales ، حيث يضم مقر إقامة الحاكم وهيئة المحكمة ، حيث يقوم كلا المبنين المذكورين حول صحن مركزي بها العديد من الأسقف المستوية في مختلف الحجرات . ونبرز منها صالون " المحكمة الملكية في الهند R.A. de Indias ذا كتل خشبية تقوم على أطراف دعائم وله ألواح خشبية عبارة عن قصاع (وكذلك صالون قادة العموم Capitanes Generales ، حيث يوجد به ثلاثة أنماط من الكمرات Vigas ، تقوم على أطراف دعائم مذهبية وعليها شعارات في قاعدة السقف) . وقد بدأ العمل في هذه الإنشاءات عام ١٥٠٩م ليضم " دار التعاقدات C. Contratacion " ، وختاما لهذه العجالة نتعرض بالذكر لعمارة المستشفيات التي حازت اهتماما لا مثيل له في سانتو دومينجو حيث تأسست مستشفى سان نيكولاس دي باري S. N. Bari ابتداءً من عام ١٥٠٣م من خلال المساعدات التي قدمها السكان وكذلك حاكم المنطقة فرأي نيكولاس دي اوباندو . ولقد جرت محاولة في بعض الدراسات لربط هذه المستشفى بالشكل الصليبي Cruciforme ، الذي أقره الملوك الكاثوليك في المستشفيات الكائنة في شبه جزيرة أيبيريا . والأمر المؤكد هو وجود أربعة صحن ، أحدها مخصص ليكون جباناً لكن هناك بينها كنيسة ذات ثلاث بلاطات . أضف إلى ذلك وجود بضعة مباني وظيفية خارج نطاق التصميم . وما يهمنا هنا الإشارة إلى الأسقف المستوية التي تهدمت اليوم، والتي كانت تفصل بين الطوابق المختلفة للمبنى ولم يتبق إلا الجوائر الخشبية Jacenas الخاصة بالصلاة المسماة صالة الصدقات Caridad مثلما يظهره المخطط الذي يرجع إلى عام ١٧٨٦م والمودع في " الأرشف العام للعالم الجديد في إشبيلية "

٣ - ٢ : بويرتوريكو :-

كان يطلق على هذه الجزيرة اسم بوريكين Boriquén ، وظلت منسية طوال أحد عشر عاماً منذ أن اكتشفها كولبوس يوم ١٤٩٣/١١/١٩م . وكان بيتنتي يانيث

بنثون V.Y. Pinzón أول من اهتم بغزوها ، وقام بجولة استكشافية فيها عام ١٥٠٤م . وفي العام المذكور نفسه عين الملك فرناندو الكاثوليكي ذلك القائد المذكور ليكون قائدا وحاكما لجزيرة بويرتريكو . إلا أنه - أى بنثون - لم يقم بهذه المهمة أبدا نظرا لانشغاله في مهام أخرى .

كما أبدى نيكولاس دي ابانو N. de Ovando اهتمامه أيضا بالجزيرة (١٥٠٨م) بعد استعمار جزيرة سانتو دومنجو . فقام بإرسال بونثي دي ليون P. de León في جولة استطلاعية واحتلال الجزيرة . وبعد عدة محاولات لتأسيس مدن في المنطقة الجنوبية استطاع التمرکز في الشمال عام ١٥٠٩م ، وأسس هناك مدينة كاثيرس - في شبه جزيرة أيبيريا - مسقط رأسه . ولقد اختفى المكان بعد نقل المدينة خلال الفترة من ١٥١٩م و ١٥٢١م إلى سان خوان .

ولم يكن للتكنولوجيا المدججة أهمية كبيرة في هذه الجزيرة ، حيث إن عمارتها حربية وخاصة في Morro بسان خوان ، بالإضافة إلى مبانٍ ومنشآت أخرى ملحقة لها طابع دفاعي . وقد حلت التغيرات التي وقعت محل العماثر التاريخية الأولى . الأمر الذي قلل من أهمية التقييم الدقيق للفن المدجن في الجزيرة، إذا ما استثنينا الطروحات الجديدة في الفن المدجن ، والتي تعود إلى القرن العشرين ، والتي تخرج عن الإطار التاريخي الذي نحن بصددته في هذه الدراسة .

لكننا نريد إبراز مبنى معين به بنية مهمة ألا وهو كنيسة دير بورتا كويلي Porta Coeli ، التابع للآباء الدومنيكان في سان خيرمان جنوب الجزيرة . ولا بد أن جنود سان خيرمان تمتد إلى العمليات الأولى في تأسيس المدن في الجزيرة . ونظرا لموقعها في الطرف الجنوبي للجزيرة فقد أصبحت حلقة وصل قريبة من سانتو دومنجو ، وبالتالي تقاسمت العمليات التجارية مع كاباراً Caparra وبعد ذلك مع سان خوان . وكانت هذه المدينة - إلى جوار العاصمة - المركز الحضري الدائم والوحيد خلال السنوات الأولى للاستعمار . أما باقي المستعمرات فلم يتجاوز مسمى القرية ، لكن النفاذ إلى عمق الجزيرة لم يحدث إلا خلال القرن الثامن عشر .

يرجع بناء دير جماعة الدومنيكان (San Germán) لعام ١٦٠٩م ، أى عندما تم تشييد الكنيسة ذات الحوائط السميكة المبنية من الدُبش حيث السقف عبارة عن هيكل خشبي ، ويتكون الفراغ الوحيد للكنيسة من عدة تربيعات من خلال أكتاف (من كتل خشبية) تتحدد ثلاث بلاطات ، حيث نجد الوسطى أكبر من الجانبيتين ، كما تظهر مقصورة الكهنة مميزة ولها عرض البلاطة الوسطى المزيفة .

ولقد زال الدير من الوجود لكن الكنيسة خضعت لعملية ترميم عام ١٩٦٠م ، وتم تحويلها إلى "متحف الفن الدينى " ، وبالتالي نضمن الحفاظ على هذا المثال الأخير الذى يعتبر شاهدا على ثراء فن النجارة ، الذى لم يعد له وجود فى الوقت الحاضر .

٣-٣ : كوبا :-

قام ديجو بلاثكيث Diego Velazquez بغزو هذه الجزيرة عام ١٥١١م ، وكان له دور حاسم فى السيطرة على جزيرة سانتو دومنجو ، حيث كان يعمل آنذاك تحت قيادة نيكولاس أوياندر . وقد أصدر له هذا الأخير تعليمات بغزو الجزيرة ، فما كان منه إلا أن اتبع خطوات قائد مجلس فى سانتو دومنجو اسمه / Hautey هرب إلى الجزيرة المجاورة . وتمكن بيلاثكيث من غزو الجزيرة ، وأسس هناك سبع مدن برزت منها باراكوا Baracoa وهى أول مدينة تقام ، ومدينة سانتياجو ، حيث تم إقامة المقر العام للقيادة. ^(١)

ومما لا شك فيه أن الموقع الجغرافى لكوبا كان السر فى تطورها . ولما لم تكن فى الجزيرة ثروات لم تُول العناية الكافية خلال المراحل الأولى لغزو أمريكا ، لكن موقعها الجغرافى المواجه للموانئ الكائنة فى القارة (بيراكروث) جعلها تتحول بعد القضاء على إمبراطورية الأزتيك Azteca إلى حلقة الربط بين شبه جزيرة أيبيريا وبين الأراضى الجديدة . وهذا ما جعل هافانا تبغ أهم مدينة فى الكاريبى ، حيث زادت العمليات التجارية وزادت تحصينات الجزيرة وعمليات إصلاح السفن حيث نجد اعتبارا من بداية القرن السابع عشر إقامة "ورشة بناء السفن الملكية " فى هافانا Real Astillero ، وهذه معلومة هامة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنه يعنى تواجد أيد

عاملة متخصصة في قطع الأخشاب ، ومعالجتها بالإضافة إلى كثرة أصناف الأشجار الصالحة لكافة الأغراض ، سواء في نجارة الخشب الأبيض أو غيره . ولقد أوضح الأب / دى لاس كاسس de las Casas ما عليه الجزيرة من ثراء في الأخشاب قائلا : " بأنه يمكن السير بطول الجزيرة - ١٦٠٠ كم - تحت ظل الأشجار » .

هناك دراسات كثيرة حول العمارة المدججة في كوبا قام بها كل من فرانتيسكو برات^(٢) F. Prat Puig ، وفواين ، وبيس J. Weiss^(٣) . وهي دراسات تتسم بالعمق كما أنها اليوم أخذت صفة الكلاسيكية. أضف إلى ذلك دراسة أخرى حديثة قامت بها مراكز تاريخية محددة^(٤) . الأمر الذي هيا لنا الطريق للتعرف على إجمالى الثروات الفنية في الجزيرة والتأمل في الكثير من جوانبها الجمالية ومدلولاتها التاريخية ، كما ضمت بعض الدراسات قوائم شبه كاملة عن العمارة المدنية (المنازل وغيرها) ، وهي ذلك النوع من العناصر التي تتعرض للأذى والتدمير في أغلب المناطق التي درسناها، وهذا ما يساعدنا على العصور على أنماط وطرائق معمارية لها ملامحها المحدودة .

ويعتبر البناء حول الصحن أحد أبرز أنماط العمارة المدنية ، ويختلف نوع الدهايزن التي تفتح على الصحن، لكن النمط الأكثر شيوعا هو ذلك الذى يتضمن دهليزين فى الجانبين الصغيرين للصحن ، وهو نمط يرتبط بتنويعات مدججة مشابهة فى إقليم الأندلس، كما نجد أن الدهليز Zaguan كان يشكل نوعا من الحائل لمشاهدة الداخل من الشارع . ورغم الأسباب التاريخية التي تقف وراء هذا التصميم والتي يمكن أن نعثر عليها فى إسبانيا ، فإنه (أى التصميم) فى كل من كوبا وباقي مناطق أمريكا يرتبط بعناصر ثقافية . لكن الأكثر منها هى العناصر الوظيفية والتأقلم على الظروف المناخية . وعادة ما نرى دهاليز الصحن قائمة على أكتاف فى الطابق الأرضى ، وعلى كتل خشبية Pies derechos فى الطابق الثانى . وفوق هذه الكتل نجد رفدات القصر Zapatas ، حيث يتكرر التصميم الخاص بالحوامل mensurías الإسبانية ، ومع هذا فهناك اتجاه لنمطية النموذج .

وهناك مبنى هو فى الوقت الحالى مقر " متحف الآثار بهافانا " ، حيث يعتبر أحد أبرز المنشآت التي بقيت حتى الآن . فالحجرات الكائنة فى الطابق الأرضى بها أسقف

مستوية ، أما العليا فهي تفتح من خلال ممر مسقوف بالخشب البارز ، حيث نجد هياكل خشبية من كتل بسيطة ، وأوتار ، وتربيغات تقوم على أطراف دعائم مفصصة . كما أن العناصر البنيوية لها ملامحها . وتفتقر هذه الأسقف لوجود أربطة nudillos ، وبالتالي ليس لها مصد . وتتركز العناصر الزخرفية في الحملات حيث نجد تقطعات تذهب إلى ما هو أبعد من حدود الكمرات . ويوجد على الأزرار أطراف دعائم منفصلة تقوم بدور زخرفي ، وفي الوقت نفسه تحمل الأرضيات الطويلة بشكل يزيد عن الحد ، وبذلك تتم الحيلولة دون الهبوط . وسوف يكون ذلك العنصر أحد الملامح الثابتة للنجارة الكوبية سواء في المنشآت المدنية أم الدينية .

هناك العديد من المنازل التي تشترك في هذه السمات العامة ، ومع هذا فإن التنويعات تتسم بالأهمية ، ففي بعض الأحيان نجد أن الهياكل (ذات المسند والرباط) بها وسط سقف (مصد) يحمل أحيانا بعض الزخارف مثل تشبيكة (المنزل الكائن في شارع / Obispo رقم ١١٧ ، ١١٩ في مدينة هافانا) ، أو نجد نماذج Serliana (المنزل الكائن في شارع / Tacón رقم ٤) . أضف إلى ما سبق وجود أمثلة أخرى خارج العاصمة حيث نجد بعضها في Guanabacoa شارع (máximo Gónrez) وقرنياد (متحف العمارة) ، وفي Camagüey (شارع ٢٠ Salvador رقم ١١٩) وسانتياجو (شارع Estrada Palma رقم ٦١٢) .

أيضا تولى كل من فرانثيسكو برات وخواكين ديبس^(٥) تحليل العمارة الدينية، حيث توجد كنائس ذات بلاطة واحدة ، مع وجود مقصورة الكهنة بشكل مستقل من خلال عقد مدخل Toral ، وقد أدى هذا إلى استخدام هيكلين للسقف أحدهم للبلاطة والآخر للمذبح ، وهذا ما نراه في هافانا وبالتحديد في كنيسة Cristo den Buen Viaje التي أدخلت عليها مؤخرا تعديلات مهمة ، وفي كنيسة الروح القدس E. Santo التي كان صدرها مغطى بقبة مضلعة Cruceria . ثم أضيفت إليها خلال القرن الثامن عشر بلاطة جانبية ، حيث يتكرر نظام البلاطة الواحدة ذات مقصورة الكهنة بشكل منفرد ، أما السقف فهو من الخشب . وعادة ما يكون لهذه الكنائس مذابح جانبية . وعندما تكون كنائس تابعة لأديرة فإنها تقام في أحد جوانب مقر الإقامة ، وبذلك تكون

هناك استمرارية في المكان (دير سانتا كلارا في هافانا)، أما مقار الإقامة فتحتوى على دهاليز من طابقين عليها أسقف مستوية .

وتعتبر كنيسة Camagüey أحد الأمثلة القديمة التي وصلت إلينا رغم ما جرى عليها من توسيع وترميم . وهنا نجد بلاطة واحدة ومقصورة كهنة . يفصلها عقد غير السقف واحد وبالتالي فالعقد ليس إلا مجرد زخرف . وهذا السقف مكون من كتل خشبية Limas تقوم بوظيفة العكاز وله أوتار تقوم على أطراف دعائم وليس به أية زخارف . وقد بدأ العمل في عام ١٦١٦م تحت إشراف المهندس المعماري مانويل سالدانيا بعد أن أتى حريق على المبنى القديم .

ولكنيسة Nuestra Señora del Carmen في سانتياجو أهمية خاصة فقد انتهى العمل فيها خلال القرن الثامن عشر، وفيها نجد الملامح النمطية السائدة طوال المرحلة الاستعمارية . أما البلاطة فهي مسقوفة بهيكل مكون من كتل بسيطة وثلاثة جوانب فقط ، بالإضافة إلى أوتار مزدوجة تقوم على أطراف دعائم مفصصة . وهذه العناصر مزخرفة بأشكال نجمية (من اثني عشر) وتقاطعات في الشوارع الفاصلة بين الكتل . ومن جهة أخرى نجد المذبح مسقوفاً بهيكل خشبي مئمن من كتل تقوم بوظيفة العكاز . bordones

ويرى هذا النمط من الأسقف أيضا في كنيسة Santísima Trinidad الكائنة في سانتياجو أيضا إلا أن الوضع هنا يختلف بعض الشيء ، إذ هناك ثلاث بلاطات يقوم سقفها على كتل خشبية Pies derechos وعقود من نفس المادة . كما أن تكرار نفس العناصر الزخرفية يشير إلى أن ذلك كان من سمات القرن الثامن عشر ، وقاصراً على منطقة سانتياجو في كوبا .

وتوضح لنا كنيسة سانتا أنا في Camagüey الإبقاء على تقنيات البناء ، وقبول ، وتوزيع المصطلحات. وتتألف الكنيسة المذكورة من مساحة مدجّنة نمطيا أي من بلاطة ومذبح كبير له عقد مدخل . وهذا الجزء الأخير له سقف مكون من هيكل خشبي بسيط ، أما البلاطة فهي ترتبط بفترتين من فترات البناء أولاهما : تلك المتعلقة بالقرن السابع عشر ، حيث الهيكل الخشبي ذي المسند والرباط ، أضف إليها الأوتار المزخرفة

بعلامات الضرب x مثلما هو الحال في بعض شوارع [المساحات] المصدر . أما الثانية : فهي أن الكنيسة أدخلت عليها توسيعات خلال القرن الثامن عشر سيراً على نفس نمط الأسقف الخشبية المكونة من كتل بسيطة ، ونرى ذلك في منطقة الكورس كما تم اتخاذ زخرفة جديدة تقوم على أشغال الجلد المعقد في أشكال صليبية .

هناك بعض نماذج الكنائس ذات البلاطات الثلاث المنفصلة عن بعضها بواسطة ثلاث بوائك ، ومنها كنيسة سانتو دومنجو في Guanabacoa التي تأسست خلال الفترة من ١٧٢٨م و ١٧٨٤م على يد المهندس المعماري لورنثو كاماتشو . وتتكون الكنيسة المذكورة من ثلاث بلاطات ومصليات جانبية ، وتقوم على أكتاف دورية على شكل صليب وعقود . وهذا النهج يجعل كل تربية مستقلة بحيث يتهيا الأمر لوجود عدد من هياكل الأسقف المكونة من كتل العكاكيز (سواء كانت المساحة مربعة أو مستطيلة) ، وبالإضافة إلى ذلك هناك الأشكال المثمنة أو ذات الدعائم الخشبية المستعرضة Cua drales ، ونجد في بعضها زخارف هندسية باستخدام الألوان ، وكذلك عناقيد مقربصات في المصدر . وأحيانا ما تتحول أطراف الدعائم الكائنة في الجزء الأوسط الخاصة بكرمات القاعدة إلى عناصر زخرفية ، وهنا تقوم بوظيفة مزبوجة هي زخرفية وبنائية سبق أن تحدثنا عنها . وتظهر هذه الحلول المعقدة المتعلقة بالهياكل الخشبية اللازمة للأسقف في كنائس أخرى مثل : كنيسة سانتو كريستو في لا هافانا ، وكنائس الروح القدس ، وسانتا ماريا دل روساريو .

ورغم أن كنيسة Guanabacoa تعتبر أكثر بساطة إلا أنها ترجع لنفس الفترة ، ومهندسها هو اليخاندرو إيرنانديث . وقد شيدت الكنيسة خلال الفترة من ١٧١٤م حتى ١٧٢١م ونفصل عقود فوق أكتاف بين البلاطات الثلاث وأسقفها عبارة عن هياكل من طراز المسند والرباط والكتل البسيطة ، حيث استخدمت هذه الأخيرة في الأماكن التي يراد فيها أكبر قدر من التركيز مثل منطقة التقاطع والمذبح الكبير .

وفي نهاية المطاف نشير إلى أن كنيسة سوليديداد في Camagüey هو مخطط يسوعي نمطي ، له سقفه المصنوع من هيكل خشبي بسيط على البلاطة الرئيسية والمذبح ، وكذلك أسقف مائلة على البلاطات الجانبية كما تظهر فوق منطقة التقاطع قبة رائعة من الحجر ، ولها قصاع حجرية .

رغم أن المدينة تقع في القارة إلا أن وضعها كمحطة نهائية (ميناء) ومعها بورتوبيل Portobelo أمام السفن جعلها تشارك النماذج الثقافية الأخرى فيما سبق أن أطلقنا عليه حوض المتوسط في أمريكا .

تأسست مدينة سان سباستيان دي قرطاجنة عام ١٥٢٢م على يد السيد/ بدرو دي ايرديا P. de Heredia ، وقد جاء التأسيس مكان مدينة للسكان المحليين يطلق عليها Calamaí ، وإذا ما كانت الطبيعة الرملية وكثرة البحيرات في هذه الأرض تحول دون اعتبارها المكان المناسب لعمليات البناء ، إلا أن موقعها في أقصى مكان في الخليج مع وجود عمق كاف والانعزال عن البحر جعلها أهم الموانئ في أمريكا .

كانت رقعتها الأولى غير ملتزمة ، وظل ذلك بشكل نهائي بعد أن أسند إليها دور هام في الطريق إلى الهند الغربية على يد الإمبراطور فيليب الثاني . ومعنى هذا تحصين المدينة طبقا لما نراه في مخطط أعدده باوتستا أنطولينى اعتبار من عام ١٥٩٥م . ولقد تمركزت الهيئات التابعة للجماعات الدينية وسط المدينة وصاحبها عمران مدنى يتوافق مع المهام التجارية التي عليها السكان ، وقد تعرضت المدينة لهجمات القراصنة والقوة الأجنبية خلال فترة نيابة الملكية ، إلا أن إعادة الإعمار أسهم في الحفاظ على الشكل ، ولو أنه لم يكن هناك تاريخ لمعظم الإنشاءات التي تمت وتحولت بنياتها المعمارية إلى نموذج "استعماري جديد" neocolonial ، كما أن الترميمات التي جرت في السنوات الأخيرة وحدت الشكل الظاهري للمدينة ، ولو أن ذلك يعتبر نوعا من التزييف التاريخي يصعب تفسيره وتقييمه.

ويقول كل من أرنستو مور Ernesto Moure وكارمن تيث C. Tellez بأنه " إذا قلنا بأن بحر الكاريبي هو حوض المتوسط في أمريكا ، فمن الواضح أن عمارة المنازل في المدن الساحلية لابد أن تكون ذات جنور متوسطية " (٦) . وهذا الأمر محتمل " ذلك أن العمارة المدنية سواء كانت إسلامية أم رومانية لم تكن تلاقى أية صعوبات تتعلق بتأقلمها واستخدامها في إطار نظام أنثروبولوجي متنوع . أى أن تصميمها ليس جامدا

بل يقتصر في الأساس على مفهوم هيكل معين ، يمكن أن يرتدى الملابس التي يريد لها مستخدموه^(٧) .

يقوم المنزل في قرطاجنة الهند حول صحن يعتبر العنصر الرئيسي ، ذلك أنه الأساس في تنظيم الاتصال الداخلي بين مختلف أجزاء المنزل ، ويساعد أيضا على الأداء الوظيفي ، والتهوية ، والإضاءة اللازمتين. أما الدهاليز العلوية البارزة أو القائمة على أعمدة أو كتل خشبية فلا تقوم - أحيانا - بوظيفة واحدة وهي كونها المدخل للعزف، بل تتحول في بعض الأحيان إلى أماكن لتزجية أوقات الفراغ في الحوار والحديث سواء في الطابق العلوي أو السفلي^(٨) .

أما تصميم الواجهات الخارجية (بغض النظر عن الواجهات الحجرية ، أو المنطقة الكائنة بين الطابق الأول وما تحت الأرض التي تستخدم كمخزن أو لأغراض التجارة) ، فإن البلكنات المتواصلة هي الملمح الأساسي على شاكلة ما هو مستخدم في الصحن الداخلية ، وبذلك تظهر البلكنات كفراغات مشتركة تضم كافة أرجاء المدينة .

وبالنسبة للداخل فنجد أن السقف المستخدم أساسا هو ذو المسند والرباط ونحو المسند والكتلة *hitera* التي أعلى الجمالون *Par e hlera* . ومن الواضح أن هذا النمط الأخير مخصص للحجرات الثانوية أو المباني المتواضعة مثل تلك التي نجدها في *Getsemani* ، بينما نجد النمط الأول في الحجرات الرئيسية ومزخرفة بالتشبيكات فوق الحمالات . ومن بين الأمثلة على هذا النموذج ما نجده في بعض المباني الكائنة في شارع / *Damas* أو ميدان الماركيز / *Vadehoyos* ، بالإضافة إلى مباني بعض الهيئات مثل " دار الجمارك " .

وإذا ما تحدثنا عن العمارة الدينية فلا بد من البدء بالكاتدرائية ذات التصميم البازيليكي ، الخاص بكاتدرائيات أخرى سابقة عليها مثل الكاتدرائيات الأولى في كل من مدينة المكسيك ، ومدينة بوجوتا ، أو الكنيسة الكبرى في *Tunja* . ولقد بدأ الإنشاءات في الكاتدرائية عام ١٥٧٧م وخطط سيمون جوثاليت المبنى ، وفي عام ١٥٨٥م تم الانتهاء من الكنيسة إلا أن حصار *Drake* أدى إلى التدمير الجزئي لدار العبادة ، حيث أعيد بناؤها بشكل متقطع واستمر الحال حتى ١٦٠٠م ، وهنا نجد

المبنى الخاص بالبلاطة الرئيسية ، وببلاطة جانبية يتهدم نون سبب محدد . وبعد مشاورات ومداولات كثيرة ، بحثا عن التمويل الضروري ، تم الانتهاء من مبنى الكاتدرائية عام ١٦١٢م.

والمبنى يسير على نهج المخطط البازليكي كما قلنا ، حيث البلاطة الرئيسية أكبر وأعلى من الجانبيتين . الأمر الذي يساعد على الإضاءة الداخلية بشكل جيد ، أما المذبح الرئيسي فيخرج عن المبنى ببروز مثنى وسقف عبارة عن قبة ذات حوائط سائرة . وتقوم البلاطات الثلاث على أعمدة أسطوانية وعقود مرتفعة درجة انحنائها بعض الشيء . أما الأسقف فهي عبارة عن أسقف مستوية [الفرخ] alfarjes على البلاطات الجانبية ، ومن طراز المسند والرباط على البلاطة المركزية . وتستقل المناطق الطرفية للبلاطات الجانبية من خلال عقود وأسقف من الدبش . الأمر الذي يرى ظاهره على أنه منطقة تقاطع بالقرب من المذبح الرئيسي . وتحتاج هذه القباب لدعامات أكبر من مجرد الأعمدة ، وهنا نجد كتفا مكونا من اتحاد أربعة أنصاف أعمدة . كما يلاحظ أن توزيع الفراغات الذي رأيناه يتكرر أيضا في كنيسة Trinidad .

ولقد خرج سيمون جونتاليث بريثا من القضية المتعلقة بتهدم الكاتدرائية ، وقام عام ١٦١١م بالإشراف على الأعمال الدائرة في إقامة مقر الإقامة التابع لدير سان دييجو بدهاليزه ذات العقود نصف الأسطوانية فوق أعمدة وأسقفه المسطحة . وهنا نجد أن الباحث ماركو دورتا Marco Dorta ينسب إليه مقارن الإقامة في كل من : سانتا كلارا ، وسان فرانسيسكو ، ومقر الإقامة في لابويا Poya^(٩) على أساس التشابه في الشكل . ونجد في كل من سان دييجو ، وسانتا كلارا ، أو سانتا ترياس نفس نمطية الكنيسة ، التي تتكون من بلاطة واحدة ومذبح كبير له عقد مدخل Toral ، وهذا المذبح بارز من الخارج من خلال دعائم Contrafuertes ، وله سقف مقبب من الخشب ، ومن طراز المسند والرباط على البلاطة ، وعبارة عن كتل بسيطة فوق مقصورة الكهنة . كما نعرف أن البلاطة الخاصة بسانتا كلارا قد انتهى العمل فيها عام ١٦١٩م^(١٠) . كما تم الانتهاء من الأعمال في كنيسة بويا Poya أثناء إدارة فرأي خوان بيكانور (١٦١٧ - ١٦٢٢م) .

ومن خلال مخطط باوتستا أنطولينى الذى يرجع لعام ١٥٩٧م نرى ربض Geotse-maní . ولم تبدأ فى هذا الحى أعمال إعمار منظمة إلا فى العشرينيات من القرن السابع عشر ، وقد مُنحت قطعاً من الأراضى لأغراض إقامة منشآت دينية ، وقيمة كنيسة تريناداد ، وكنيسة سان روكى ، بالإضافة إلى مجموعة سان فرانتيسكو .

أقيمت كنيسة تريناداد خلال الفترة من ١٦٨٨م و ١٧١٦م على أنها كنيسة أحد الأرباض وكان المخطط يشبه ما عليه الكاتدرائية . فهى تتكون من ثلاث بلاطات تفصلها أعمدة أسطوانية فوقها عقود نصف أسطوانية . أما البلاطة الرئيسية فهى مسقوفة بهيكل من طراز المسند والرباط مع وجود أوتار مزبوجة مفرغة ، بينما نجد البلاطات الجانبية عليها أسقف معلقة . أما التربيعات الطرفية لهذه البلاطات فهى مستقلة كأنها مذابح وبذلك نجد منطقة انتقال ظاهرية ، مع وجود بروز للمذبح الرئيسى . وتتسم الأسقف الخاصة بمقصورة الكهنة وبهذه المذابح الجانبية بثرائها الزخرفى فى السقف المكون من كتل العكاكيز bordones ، ومصد عليه زخرفة من مثنائات وعلامات الضرب x المتقاطعة . وقد امتدت يد الترميم بقوة إلى هذه العناصر .

أنشئت كنيسة سان روكى كنوع من التقرب إلى الله بسبب ما حل بالمنطقة من وباء . وجاء البناء خلال الفترة من ١٦٥٢م حتى ١٦٥٤م ، حيث كان المبنى عبارة عن بلاطة واحدة عليها سقف ، عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والكتلة فى أعلى الجمالون . كما أن عقود المدخل Toral الذى يفصل البلاطة عن مقصورة الكهنة مزيف ، وفوقها أقيم سقف مثنى ، ورغم ذلك فهذا الهيكل الخشبى مغطى من خلال استخدام الدعامات المستعرضة Cerdrales فى الصدر بدلا من الحمالات .

وهنا نجد أن المباني التى تحمل بصمات مدجنة فى قرطاجنة قد انتهى عهد إقامتها خلال القرن الثامن عشر ، بعد إقامة عدة كنائس هى سان توريبيو S. Torí bio وكنيسة La Orden Tercera de S. Francisco ، وقد أقيمت الكنيسة الأولى تحت رعاية الأسقف السيد / جريجوريو دى موييدا أى كليرك خلال الفترة بين ١٧٢٠م و ١٧٢٢م . ويصفها خايمس سلثيدو على النحو التالى : " تتكون كنيسة سان توريبيو من بلاطة واحدة ، وعقد مدخل ، ومقصورة كهنة ، ويبلغ عرضها عشرة بارات Varas

٨٢,٥ سم قشتالي ، ولها أسقف عبارة عن هياكل خشبية موزعة خارج إطار الحارات ومخططة باستخدام مثلث الرسم Cartabon مقاس أربعة ونصف ، ويتكون سقف مقصورة الكهنة من كتل معمارية. أما المصد فهو أقل ارتفاعاً بعض الشيء من الثلث، وهو عبارة عن تشبيكة مغطاة وينتظم في تسعة مستطيلات (٢ × ٢) ، حيث نجد في الوسط مئذنتان بها عناقيد ، أما في التقاطعات فهناك صلبان داخل مئذنتان مفتوحة في الأشرطة التي تربط العناقيد والتي لم ينشأ عنها أسفاط Azafates^(١١) . وتعود صورة السقف الكائن بين عنقود وآخر - مع بعض التشوه - للظهور في الجزء السفلي للفرد Alfardas . بالتبادل مع علامات الضرب . ويضم الهيكل قاعدة arrocabe كاملة بكل أجزائها من دعائم مستعرضة Cerdrales ، وحليات معمارية ، ومثلثات كروية ، وأشرطة تغطي مناطق الالتحام .. أما بالنسبة للهيكل المستوي فهو مزين بالقاعدة ، والأشرطة الزخرفية ، وأربعة أزواج متساوية من الأوتار الكائنة فوق أطراف دعائم مشغولة ، مع وجود تشبيكة ذات ثمانية أطراف وأربطة تبادلية ، كما أن كل شكل مستقل ومرتبط بالشكل التالي بالإضافة بون اتباع نسق الحارة المعهود . ومن الواضح أن كافة القطع الخشبية مشغولة جيداً^(١٢) .

وقد بنى مصلى جماعة ترسيديا O. Tercera في نفس التاريخ وربما كان البريجادير / أنطونيو دي لاس هو الذي تطوع بتمويل العملية (١٧٢٠م - ١٧٢٥م) ، حيث استخدم المكان كضريح له^(١٣) ، والبلاطة مسقوفة بهيكل من طراز المسند والرباط ، مع وجود الأوتار المزدوجة والمتقاطعة . أما المذبح فهو مسقوف بكتل مستعرضة .

الهوامش

Sobre el conjunto del Caribe, cfr. E. Capablanca Rizo, Mudéjar Iberoameri- (١)
cano. El caribe: Frontera y crisol, págs. 211-221 y R. López Guzmán, El Mudéjar en
el Caribe y Nueva España, págs. 169-186.

F. Prat Puig, El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura (٢)
morisca.

J. Weiss, La Arquitectura Colonial Cubana. Siglos XVI-XVII: y Techos co- (٣)
loniales cubanos.

A. García Santana, T. Angelbello y V. Echenagusia, Trinidad de Cuba. Patri- (٤)
monio de la Humanidad. Arquitectura Doméstica.

Cfr. F. Prat Puig, op. cit. Y J. Weiss, op. cit. (٥)

G. Téllez y L. Moure, Arquitectura Doméstica. Cartagena de Indias, pōg. 24. (٦)

Ibídem, pág. 24. (٧)

Ibídem, págs 44. (٨)

E. Marco Dorta, Cartagena de Indias. Puerto y Plaza fuente. pág. 114. (٩)

Ibídem,pág. 117. (١٠)

Ibídem,pag. 177 (١١)

J. Salcedo, Mudéjar en Colombia y Venezuela. Arquitectura; Urbanismo, (١٢)
pág. 200-201.

E. Marco Dorta, op. cit., pág. 225.(١٣)

الفصل الرابع

« التطور الذى وقع فى إسبانيا الجديدة »

تمخض سقوط إمبراطورية الإزتيك عام ١٥٢١م عن حدوث تغيير شامل فى مفاهيم وظروف غزو الإسبان لأمريكا . فمقابل الوضع الهش الذى عليه جزر الكاريبي ، هناك بنية دولة هيأتها المختلفة وذات مستوى تقنى متقدم .

وهنا يمكننا الحديث عن وجود العديد من المعلمين فى مختلف فنون البناء ، والذين تحولوا منذ اللحظة الأولى إلى الدعامة الأساسية لعمليات التشييد التى تمت على يد الإسبان ، وتزداد أهمية هؤلاء المعلمين إذا ما وضعنا فى الاعتبار أنه حتى عام ١٥٥٠م تقريبا لم يظهر معلمون إسبان لهم قيمتهم اللهم إلا بعض الاستثناءات الهامة مثل توريبيو دى الكاراس T. de Alcaraz .

ولم يكن هؤلاء المعلمون يتقنون مجرد مجموعة من التقنيات التى أقلموها على أساس احتياجات الإسبان ، بل كانوا يعرفون جيدا مختلف أنواع الأشجار وإمكانات استخدامها فى البناء ، ومقوماتها ، وسماتها الميكانيكية .

وقد ساعد توفر الأيدي العاملة التى أعيد تهيئتها ، والثروة الخشبية ، والحاجة إلى عملية بناء سريعة على أن تكون نجارة الخشب واحدة من القواعد الأساسية فى الملامح العمرانية على هذه الأرض . ومن هنا نجد أن الانماط التى يمكن أن نطلق عليها الفن المدجن أخذت تتطور حسب أهمية المباني ، وحسب حاجة القائمين على أمرها .

كانت الأسقف فى البداية عبارة عن قش فوق كتل خشبية ، ثم أخذت تحل محلها بشكل تدريجى حوائط من الدبش وأسقف من طراز المسند والرباط . وقد شمل هذا

التحول العمارة الدينية والمدنية . ويلاحظ أن النماذج الأولى فى العمارة المدنية المشيدة من الطوب اللبن قد اتخذت الكتل الحجرية أو الآجر فى المرحلة التالية ، أما المنشآت غير المرتفعة والمكونة من طابق واحد قد أزيلت وحل محلها مبانٍ أخرى أكثر ارتفاعاً ولها أسقف متساوية تصلح لهذا الفرد وللإقامة طابق آخر .

٤ - ١ : السيد / أنطونيو دى ماندوثا A. Mendoza والمخطط الحديث :-

تم تعيين السيد أنطونيو ماندوثا نائبا للملك فى إسبانيا الجديدة عام ١٥٢٥م ، وعندما وصل إلى العالم الجديد وجد ما يجرى هو عبارة عن عملية استيطان غير منظمة - لكنها فعالة - وقائمة على وجود الجماعات الدينية التى تتخذ من الصدقة مصدرا لتمويل نشاطها . لكن نائب الملك كان على علم بملامح الدولة الحديثة التى وضع أساسها كل من الملوك الكاثوليك وبعضهم الإمبراطور كارلوس الخامس فلقد كانت الوحدة فى الأرض والديانة لها استثناء فنى واضح ، تمثل أولا فى آخر تقاليد الفن القوطى خلال عصر الملوك الكاثوليك ، وبعد ذلك جاءت عملية الوحدة الفنية الكلاسيكية التى فرضها الإمبراطور .

ويلاحظ أن المنشآت الدينية فى إسبانيا الجديدة - والتى كانت تعتبر العمارة الرئيسية فى ذلك الحين - كانت تنحصر إلى تقليد النماذج المعروفة فى إسبانيا وخاصة فى إشبيلية ، وكان المشرفون على الإنشاءات مشغولين فى المقام الأول بالأمور الروحية ، كما أن أغلبهم كان يجهل تقنيات البناء ، وهنا تم اللجوء إلى الأيدي العاملة المحلية ولم يكن هناك أى معلم إسباني يتولى تنظيم العمليات .

فى ظل هذا المشهد أخذ أنطونيو دى ماندوثا يمارس سياسته فى وضع ملامح وأصول هذه النيابة الجديدة . وطرح ما أطلق عليه " المخطط الحديث " الذى يستهدف فى المقام الأول الحيلولة دون المبالغة فى البذخ الذى سارت عليه بعض الهيئات التى بالغت فى استخدام الأيدي العاملة المحلية ، كما كانت الغاية أن يتحول " المخطط الحديث " إلى نموذج يحتذى فى تلك المناطق التى لا يوجد بها معلمون مدربون ، وفى

هذا المقام تعبر المذكرة التي تركها مندوثا لمن خلفه في المنصب خير تعبير عن هذه الغاية " فيما يتعلق بتشبيد الأديرة والمنشآت العامة فقد تم ارتكاب أخطاء فادحة لم يتخذ اللازم بالنسبة للمخططات أو باقى العناصر الأخرى ، والسبب هو غيبة من يفهم فى مثل هذه الأمور أو يتولى تنظيمها . ومن أجل معالجة الموقف قمتُ بالاتفاق مع رجال الدين فى كل من طائفة الفرنسيسكان وسان أغسطين على تحديد مخطط معتدل وعلى أساسه يجرى العمل فى باقى المنازل (١) .

ورغم أننا لا نعرف بالتحديد تصميم ذلك المخطط المعتدل يمكننا الظن بأنه عبارة عن كنيسة مكونة من بلاطة مستطيلة وليست لها مصليات جانبية ، كما أن مقصورة الكهنة لها عقد مدخل ، وبذلك يكون السقف حسب القوة الاقتصادية ، ورغم هذا فمن المعتاد أن نجد هياكل خشبية فوق البلاطة ، وسقف آخر فوق مقصورة الكهنة . وقد ألحق بهذا النمط من الكنائس مقر إقامة ، وحوله نجد مختلف الحجرات المتعلقة بنمط الحياة فى الدير (غرفة تناول الطعام ، وصالة الاجتماعات ، والصوامع ، وبعض الملاحق الأخرى) . وتدخل هذه العناصر حول ساحة واسعة atrio ، لها أطرافها وكذا مصلى مفتوح إذا ما لزم الأمر .

" والمخطط المعتدل " له أهمية مزدوجة ، فمن ناحية نجده شائعا بين مختلف الجماعات الدينية حيث يتوفر لديها مخطط أساسى يحدد ما تقوم به و يبايعها عن عمليات الارتجال التى تعتمد على الذكريات المتعلقة بإسبانيا ، كما أنه - أى المخطط - يعطى صورة موحدة للمنشآت ولباقى جغرافية المنطقة على أنها جزء من دولة (٢) .

وابتداءً من هذه النقطة أخذنا نشهد تضاعف تأثير السكان المحليين فى المنشآت ، ورغم هذا فقد ظلوا على تعاونهم إلا أن التزايد المستمر فى أعداد المعلمين الإسبان أخذ يؤثر على التقنيات المستخدمة والعمل على تهيئتها لتتوافق مع الموقف الجديد . وهنا تم اتخاذ تلك العناصر المشتركة من تقنيات العمل سواء المحلية أو القادمة من الشاطئ الآخر للأطلنطى واستبعاد ما عداها . لكن التوليفة قد ظهرت معالمها ، وأخذنا نرى المباني الأولى التى تؤكد وجود أيد عاملة غاية فى المهارة يمكنها أن تنشئ قبابا مضلعة de nervaduras وعقودا على طراز عصر النهضة ، أو تلجأ إلى نجارة الخشب

الأبيض سيرا في هذا على الأسس التي وضعها بعد ذلك بقرن من الزمان المعلم ديبجو لويث دي أريناس أو فراي أندرس دي سان ميغل .

٤-٢ : الفراغات والنجارة : -

هناك عناصر ثلاثة تعتبر الدعامة الرئيسية لتطور العمارة في إسبانيا الجديدة ، خلال النصف الثاني للقرن السادس عشر وطوال القرن السابع عشر ، وهي : تلك الظروف المشار إليها في الاعتماد على التقنية المحلية ، والمشاريع الأولية التي اعتمدتها الطوائف الدينية التي تعيش على الصدقات ، وفرض " المخطط المعتدل " الذي وضعه مندوثا . وتساعدنا هذه الخلاصة الناجمة عن العناصر المذكورة على تأمل الأطلال الباقية ، ووضع النظريات بشأنها ، وطرح أنماط محددة ، وتصنيف هياكل بنيوية .

لكن الهيكل الاجتماعي الذي لم تتجسد ملامحه بعد حال دون تطوير تصاميم كنيسة كاملة . وقد أسفرت غيبة طبقة النبلاء وطوائف الحرفيين والجماعات الأخرى إلى افتقار أغلب نور العبادة لمصليات جانبية ، وهنا نجد نماذج عبارة عن بلاطة واحدة لها صدر بمدخل بنيوي أو زخرفي . أما الفراغات الأخرى المكونة من ثلاث بلاطات فهي ضئيلة وسوف نتحدث عنها لاحقا ، كما لا تكاد توجد الفراغات التي على شكل صليب لاتيني (Calpulalpan de nendoza في Oaxaca) .

كما نجد أن الحوائط المشيدة من الدبش ليست لها دعامات (وهي غير ضرورية للأسقف الخشبية المقبية) ، وقد هيأت الأمر لتعديلات لاحقة وخاصة في عصر الباروك، تمثلت في إنشاء مصليات جديدة ، وأحيانا ما يصل الأمر إلى كنيسة لها مخطط معقد عبارة عن صليب لاتيني (Tula و Tlaxcala) .

أما الأسقف الخشبية فهي تلك التي ترجع إلى الأصول المدججة ابتداءً بالأسقف المستوية ، وهي الأسقف الأكثر بساطة وانتشارا ، وانتهاءً بالهياكل المكونة من الكتل Limas ، ولم يتبق من هذا الصنف الأخير إلا القليل الذي يمكن إبرازه (سان فرانثيسكو في Tlaxcala ، وسان ديبجو في Huejotzingo) . لكننا سوف نشير

إلى الوثائق الكثيرة وبعض الرسومات ، التي تضم شواهد على أشكال معقدة لم تكن لتصورها اليوم .

ويجب أن نولى مناطق الكورس في داخل الكنائس عناية خاصة ، حيث بها أسقف مستوية متنوعة التعقيد ، كما تتركز بها عناصر زخرفية كثيرة ابتداءً بالنمط المدجن الدقيق الذي نعثر عليه في Tlaxacala وانتهاءً بالطروحات التي تكاد تصل إلى حد المنحوت في Huatlatlohuacan .

كما كانت المصليات المفتوحة فراغات مناسبة لوضع هياكل الأسقف ، ونبرز منها الأسقف المستوية [الفرخ] (alfarjes) الموجود في سان استبان ، وكذلك المصلى المفتوح التابع لمستشفى Tzintzuntzan .

ولقد سيطرت نجارة الخشب الأبيض على مقار الإقامة التابعة للأديرة ، حيث كان الخشب أحد العناصر الأسلوبية الأساسية . وقد ساعدت قوة الأسقف المستوية [الفرخ] وقدرتها على الأحمال على ظهور بوائك ذات طابع عصر النهضة بدلا من الدعامات الجامدة ، كما ساعدت على قلة الضوء بالمقارنة بما كانت عليه العقود المديبة .

كما أن مقار الإقامة تركزت بها الزخارف في الأركان ، وكانت عبارة عن قصاع تحمل طابع عصر النهضة مثلما هو الحال في : Coyoacán و Azcopotzalco أو تطوير تشبيكات معقدة كما في Tzintzuntzan .

لم يتبق لنا إلا القليل من نماذج العمارة المدنية ، ومع هذا يمكننا التأكيد على أن السقف المستوي والدعائم الخشبية كانت من العناصر الشائعة ، وخاصة في المناطق الحديثة في إسبانيا الجديدة . كما نعرف أن إيرنان كورثيس قام بقطع أشجار الغابات المحيطة بمدينة المكسيك ، وذلك لإنشاء مساكنها المحيطة بالميدان الكبير ، الأمر الذي يدفعنا إلى التفكير في شيوع استخدام الدهاليز والأسقف المستوية لهذه المادة . والدليل على هذا يمكننا أن نراه في قصر Cuernavaca الذي وإن تعرض لبعض الإصلاح إلا أنه لا زال هاما فهناك نجد الأسقف المستوية في الدهاليز والغرف (٣) .

ولا يمكن أن ننسى أن المنازل الجديدة التي أمركو رئيس بتشبيدها فيها أيد عاملة محلية من Coyoacan ، كانت تضم - حسب بعض الأقوال - ما لا يقل عن ٦٠٠ كمرّة من خشب الأرز ، وحوالي مائتين وخمسة عشر ألف لوح^(٤) .

ويمكننا أن نطلع على نظام البناء من خلال مبنى البلدية Tlaxcala^(٥) رغم ما حدث به من تعديل ، وهو عبارة عن شيوع استخدم الأسقف المستوية في المنشآت المدنية ، لكنها اختفت لسوء الحظ إما بسبب مرور الوقت أو تغيير التصميم الفنية .

٤ - ٣ : الكنائس ذات البلاطات الثلاث :

فيما يتعلق بهذا النمط يجب أن ندرك أن بناءه يرتبط بمرحلتين مختلفتين . ففي المرحلة الأولى للغزو وبداية التنظيم الكنسي السابق على " المخطط المعتدل " الذي طرحه مندوثا نجد مباني وكاتدرائيات تسير وفقا للنهج المعهود لدى السكان الأصليين أما المرحلة الثانية فهي في نظر كويلر Kupler تبدأ اعتبارا من عام ١٥٥٠م إذ إن هذه المباني تختلف عن مباني المجموعة السابقة في استخدامها - شبه المنهجى - للمسافات ، والتنظيمات ، والزخارف الخاصة بعصر النهضة ، وكذلك ببنيتها الأكثر تعقيدا والمتمة في العقود الخاصة بالبلاطة الرئيسية ، والتي نراها في مباني المجموعة السابقة^(٦) .

لكن كافة هذه الأنماط البنيوية تضم استخدام الخشب كسقف للبلاطات ، ودائما ما نرى البلاطة المركزية أوسع من الجانبيتين ، ويفصلها عن الباقيات عقود تقوم على أعمدة ، كما أن مقصورة الكهنة مستقلة . وعليها سقف نصف أسطوانى Tecali Cañón (أو عدة قباب في حالة وجود نقطة التقاطع - سانتو لومنجو في تشيابا دل كورثو - ، وهذا المبنى الأخير هو أكثر تعقيدا ، حيث نجد أن البلاطات الثلاث تتميز عن بعضها من خلال وجود طابقيين من العقود فوق الاكتاف .

وتكمن مشكلة دراسة هذه الكنائس في التغييرات التي حلت بها ، وخاصة في السقف فكلها كانت مسقوفة بالخشب إلا أن كنيسة Zactlan ثاكتلان دي لاس مثناس تعرضت لتغيير كبير لدرجة أن سقفها كان من الدبش في مرحلة معينة من

تاريخها . وقد فقدت كنيسة Tecall سقفها في بداية القرن العشرين . كما تعرضت كنيسة سانتو دومنجو في تشايابا دل كورثو للعديد من التدخلات . ورغم أنها تسمح بنوع من القراءة السليمة لوضعها الأصلي ، فإننا نفتقد بعض العناصر الأصلية ، وخاصة تلك التي تتعلق بالموضوعات الزخرفية . ونشير في نهاية المطاف إلى أن كنيسة Cuilapan كانت إحدى المنشآت التي حظيت بالكثير من النقاش حولها وحول وظائفها خلال السنوات الأخيرة .

إننا لا نعرف حقيقة الوظيفة الأصلية لهذه الكنيسة Cuilapan ، فهل كانت مصلى مفتوحاً ومعزولة عن البلاطات الثلاث التي أضيفت إليها مع الحفاظ على مداخلها الجانبية ؟ أو أنها لم تكن إلا حجر مشروع كنيسة بازليكية لها صدر ترتبط به بمدخل ؟ على أية حال لم يتم حسم هذه القضية حتى الآن^(٧) . وما يعنينا هو الإشارة إلى كيفية لعب نجارة الخشب الأبيض دوراً حاسماً في تحديد فراغات هذه المجموعة الممتازة ، والذي يمكن أن نعممه على باقي الكنائس المذكورة سابقاً .

عثرنا على وثيقة موجودة في " الأرشيف العام للأمة المكسيكية " يرجع إلى عام ١٨٠٠ م ، تحدثنا عن سلسلة من الإصلاحات الضرورية التي وردت في تقرير المعلم خوان استبان فرنانديث . ويصف التقرير الكنيسة بالقول بأنها تتكون من ثلاث بلاطات لها أكتافها المشيدة من الحجر ، أما سقف البلاطة الوسطى فهو على شكل المقص ، بينما سقف البلاطتين الجانبيتين فهو من الكمرات . وتحتوى البلاطة الوسطى على ثلاثة عشر صندوقاً ، منها صندوقان جديان أما الباقية فهي في حالة تدهور شديد يهدد بسقوطها ، وبالتالي لابد من عمل سقف جديد (...) . أما بالنسبة لسقف البلاطتين الجانبيتين فهو في حالة سيئة ، رغم أنه ليس من الضروري عمل سقف جديد إلا أنه يجب إصلاحها وإلا تهدم ..^(٨) .

وتؤكد هذه الوثيقة بعض الافتراضات التي طرحت سلفاً^(٩) ، كما أنها توضح بجلاء اللجوء إلى نجارة الخشب الأبيض في المشروعات الكبرى التي كانت تتم خلال القرن السادس عشر ، واعتبار التقنيات المستخدمة في هذا الصدد مناسبة في تحديد ملامح المشروعات الضخمة ، ولم تكن بذلك مجرد جزء من عمارة تلجأ إلى الحلول السريعة .

وفي نهاية المطاف نقول بأن النجارة المدججة تم استخدامها وتطويرها بناء على سماتها التقنية والجمالية ، كما أن تعلم السكان الأصليين لها والدمج بينها وبين التقنيات المحلية هي الطريق لأدخال تجديدات عليها وإثرائها في إطار إثراء تاريخ العمارة .

٤ - ٤ : جواتيمالا : -

كان لجواتيمالا علاقات حميمة مع الأراضي المكسيكية وبالتحديد مع إقليم تشياباس Chiapas ، وهذه التبعية التي كانت حقيقة هي ثمرة الجهل بالفن في جواتيمالا ، بالمقارنة بما حظى به الفن المكسيكي من دراسات متعمقة . أضف إلى ما سبق الهزات الزلزالية المتكررة التي كانت السبب في إعادة بناء المدينة المؤسسة عام ١٥٢٤م مرتين ، الأولى عام ١٥٢٤م ثم تم نقلها نهائيا عام ١٧٢٧م ، لكن ما بقي من جواتيمالا القديمة هو معبد من السمات الخاصة لهذا الإقليم من أقاليم العالم الجديد .

لقد ساد استخدام نجارة الخشب الأبيض في جواتيمالا ، وبقيت لنا نماذج من كنائس ذات بلاطة واحدة لها صدر في كل من Panjachel ، و Tecpán ، و Chichí-castenango .

وإذا ما أردنا التعرف على ما يتوفر لدى معلمى ذلك العصر من معارف ، يمكننا الاطلاع على جزء من العقد الذي وقعه عام ١٦٢٦م فرنسيسكو إيرنانديث دي فوينتس لإقامة كنيسة سانتا كاتالينا في Antigua ، طبقا لنمطية الكنائس السائدة آنذاك : " يجب أن تتكون الكنيسة من مذبح كبروكورس ، ويجب أن يكون سقفها هيكل خشبيا من طراز المسند والرباط ، وأن يكون بسيطا وله أوتاره المزدوجة ، وأن تكون له كتل فوق المذبح ، وأن يكون لها صدر داخلي عند الكورس على أن يكون سقفه من ذلك النوع المتبع في هذه المدينة (...) . أما الكنيسة من الداخل فيجب أن تغطي جدرانها بطبقتين ، أولاهما : من الجير ، والرمل ، والتراب ، أما الطبقة الثانية : فهي من الجير الأبيض الناصع طبقا لما هو معمول به (....) . أما من الخارج (يشير هنا إلى المذبح الرئيسي) ، يجب أن تكون فيها طبقة من اللون الأسود ذات الأشرطة البيضاء ، بحيث تبدو وكأنها من الكتل الحجرية .. " (١٠) .

ومن خلال هذه الوثيقة يمكننا التعرف على نموذج بناء الكنيسة ذات الطراز المدجن ، حيث نعرض للسّمات البنيوية للسقف ، وكذلك للألوان ، وباقي المكونات المعمارية . وليس لدينا اليوم في Antigua إلا القليل من الأطلال المتمثلة في الحوائط الجانبية .

الهوامش

Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores, (١)
págs. 225-241.

En este sentido, el proceso puede ser semejante al que se realiza en Gra- (٢)
nada tras la conquista en 1492, donde la familia del virrey como capitanes generales
del reino juegan un papel importante. Cfr. A. Garrido Aranda, Organización de la
Iglesia en el Reino de Granada y SU proyección en Indias e I. Henares uéllar y R.
López Guzmán, Arquitectura Mudéjar Granadina.

Cfr. C. Chanfon Olmos, El Castillo-Palacio de Don Hernando Cortés. (٣)

G. Kubler, Arquitectura mexicana del siglo XVI, pág. 197. (٤)

M. Toussaint, Arte Colonial en México, páag. 63. (٥)

G. Kubler, op. cit., pág. 342. (٦)

Cfr. J. B. Artigas, Capillas Abiertas Aisladas de México, pag. 23. (٧)

A. G.N. México. Hospital de Jesus, vol. 118, Exp. 21 Fols. 12-14. (٨)

G. Kubler, op. cit., págs. 342-343 y R. López Guzman, et alii, Arquitectura y (٩)
Carpintería Mudéjar en Nueva España, páginas 148-152.

E. Chinchilla Aguilar, Historia del Arte en Guatemala, pág. 39. (١٠)

الفصل الخامس

بيرو

٥ - ١ : قرى الهنود التي أقيمت في عهد نائب الملك / توليدو :-

ظلت التركيبة السكانية في بيرو دون تغيير منذ بداية الغزو وحتى وصول نائب الملك / توليدو إليها . ونظرا لغيبة سياسة متسقة ، وكثرة الحروب الأهلية بين الإسبان ، ومحاولات التنظيم التي باءت بالفشل فقد حل عام ١٥٦٩م دون أن يكون هناك حاكم يتولى مسئولية تنظيم الإدارة والأراضي في هذا الجزء من أمريكا .

وكان للقرى القاصرة على الهنود التي أقامها نائب الملك في بيرو نموذج سابق تمثل في ذلك الذي حاول الحاكم السابق - السيد كاسترو - تنفيذه عام ١٥٦٦م بشأن الهنود الذين يقيمون في المحيط القريب من مدينة ليما ، حيث قرر إقامة قرية قريبة من ليما اشترى لها قطعة من الأرض وبنى فيها كنيسة ، ومستشفى ، ومنزلا للبلدية ، ومنزلا للحاكم ، ومنزلا آخر لمعلم مبادئ الدين .

وعندما تولى / توليدو مقاليد المنصب عام ١٥٦٩م قرر الاستمرار في التجربة التي بدأها سابقة . وانتهت الأعمال في بناء القرية عام ١٥٧٠م وأطلق عليها سانتياجو رغم أنها كانت معروفة باسم el Cercado ، نظرا لما كان يحيط بها من سور لتحديد رقعتها . وإضافة إلى تلك المباني العامة التي تقرر إنشاؤها تم إقامة منزل لنائب الملك وتم تعيين قاض إسباني ، ودُعي السكان المحليون للمشاركة في مجلس بلدية مفتوح ، حتى يعينوا سلطاتهم بطريقة ديمقراطية (عمدتان من الطوائف ، وعمدتان من الأخوة ، وفارس ملكي ، وأربعة قضاة ، وقائد ، وياوران ، وسكرتير ، وعدد من الزعماء المحليين)^(١) .

وفى نهاية المطاف أوكل لجماعة يسوع القيادة الروحية ، وبالتالي تعليم السكان الأصليين مبادئ الديانة المسيحية .

هناك نص يرجع لعام ١٦٢٠م سطره الأب برنابى كوبو يصف فيه هذه القرية ، وهو نص يساعدنا على التعرف على نجاحات تلك المهمة : " تتكون القرية من مائتى منزل ، ويقيم بها ما يقرب من ثمانمائة نسمة من المسيحيين ، كما تم تدريب الهنود على أعمال البوليس ، وممارسة شعائر العقيدة المسيحية . وقد أخذوا يحملون الطابع الإسباني لدرجة أنهم جميعا رجالا ونساء يتحدثون لغتنا (...) ، كما أنهم فى تصرفاتهم وسلوكياتهم فى منازلهم يبدوون كإسبان " (٢) . وقد أسهمت هذه الخبرة فى أن تكون نبراسا يهتدى به نائب الملك لإقامة المزيد من القرى فى دائرة ليما ، ودائرة كيتو، ودائرة شركاس .

ولقد بدأ مشروع نائب الملك باجتماع عقده ودعا إليه المسئولين السياسيين ورجال الدين فى الإقليم الذى يحكمه ، وبدأ هو نفسه بزيارة المناطق المختلفة يرافقه ستون شخصا من هيئات إدارية مختلفة وخرج من ليما فى ٢٣ / ١٠ / ١٥٧١م .

يلاحظ أن المخططات العمرانية لهذه الدور كانت عبارة عن مجموعات متعددة . وإذا ما كان النموذج إسبانيا فإن السكان هم من الهنود ، حيث كان ممنوعا على الإسبان أن يعيشوا فيها هم ، أو المولون ، أو السود ولم يتم قبول غير السكان الأصليين والسامبايو Sambaygos ابن مولد بين الهندية والذنب) ، والمهجنين . ولم يدخل الإسبان هذه القرى إلا يوم وصولهم بالإضافة إلى يوم آخر . أما التجار فلا يمكنون إلا ثلاثة أيام ، ويجب أن يقيموا فى المحلات أو منازل خاصة ولا يقيمون فى بيوت الهنود . كما كان محظورا على المسئولين encomendador إقامة منازل لهم هناك (٣) .

واختصاراً لما سبق فإن التعليمات التى أصدرها نائب الملك / توليدو بالنسبة لمدينة أركيبا Arquipa ، ولخاصة بطريقة إدارة قرى الهنود (ابتداءً من كيفية اختيار العُمد وانتهاءً بكيفية تنظيف القرية) تعتبر حجر الأساس الذى فوقه صنعت باقى التنظيمات السياسية ، الإدارية، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والتربوية الخاصة بتلك القرى، والتى سادت خلال الفترة من القرن السادس عشر وحتى التاسع عشر . وبعد

ذلك صدق عليها الملوك الإسبان ، وامتد أثرها ليشمل مناطق الهند الغربية حيث ضمها القانون Recopilacion الصادر عام ١٦٨٠م (...) ، ولقد كان نائب الملك / توليدو هو الرجل الوحيد الذى تولى معالجة المهمة الصعبة التى أوكلت إليه من إسبانيا ، إذ كان يهمه أن يتوفر على الكثير من الأيدي العاملة وتحصيل أكبر قدر من الضرائب^(٤) .

جرى تنفيذ هذه العملية خلال الفترة من ١٥٧٠م حتى ١٥٧٥م . ويميز الباحث أليخاندرو مالقة A. Malaga بين القرى الكائنة فى المناطق الريفية وبين الكائنة فى المناطق الحضرية ، حيث تدخل المجموعة الأولى ضمن القرية الجديدة التى تضم عدة قرى أصغر أو رقعا صغيرة . أما النوع الثانى : فكان عبارة عن إقامة قرى محيطة بالمدن الكبرى مثلما حدث مع قرية سانتياجو فى ليما . وهذا ما حدث فى كل من ها Paz و La Plata Potosí ، وكوثوكو ، وأركيبا . ولقد أقيمت حول كوثوكو سبع قرى بها هنود من نفس السلالة ، وهناك وسيلة أخرى للتجميع من خلال نوعية المهن ، ففي حي Chaquiltchaca نجد كنيسة بليين وسانتياجو . فأقام فى الأولى : الهنود النجارون ، أما فى الثانية : فهناك المتخصصون فى الفضة^(٥) .

لم تكن حياة القرى التى أقامها السيد فرانتيسكو دى طوليدو طويلة ، وصورها المعاصرون آنذاك بأنها فشل ذريع ، كما أن من تولوا المنصب بعده (سواء فى المناصب السياسية أو الدينية) أحو باللائمة عليه وعلى ما فعل . لكن أليخاندرو مالقة كانت له كلمات تنصف الرجل : "فالحقيقة غير ذلك ، وحتى الآن هناك من الوثائق التى ترجع لأربعة قرون خلت فى انتظار المؤرخ الذى يتناولها بموضوعية وحيدة ، ويقوم بتحليل عميق لما فعله نائب الملك المذكور ، ويعيد له أمجاده ومفاخره التى سلبت منه بغير وجه حق . فليس السيد/ توليدو هو الوحيد المسئول عن فشل تجربة تلك القرى ، فقد كان بوره هو التشريع الجيد ثم اهتم كثيرا حتى تتحول تلك المؤسسة إلى عمل ناجح ، إلا أن من لم يقوموا بأنوارهم ، وعملوا فى الخفاء على إفشال التجربة هم الذين أنيط بهم عبء التنفيذ"^(٦) .

" كانت إصلاحات / توليدو تهدف إلى إعادة تنظيم الخدمات التى يقدمها السكان المحليون ، للحيلولة دون أن تقضى الفوضى السائدة آنذاك على اقتصاديات تلك

المستعمرات . وتولت الدولة الإمبراطورية أمر إعادة ذلك التنظيم ونفذته بكثير من الدقة ، بدرجة تزيد عما كان يمكن أن يفعله بعض الحكام ، والقائمين على أمر المناجم ، وكذا أعضاء المجالس البلدية . وفعلت هذا بون المساس بالمصالح الاقتصادية هذه المجموعة المميزة - (٧) .

ومن جانبنا نرى أن هذه القرى ساهمت في خلق نماذج عمرانية ومشروعات إنشائية ذات طبيعة تأسيسية ، وكان هدفها الحفاظ على مصلحة سياسة محددة ، كما أن تصاميمها كانت متوافقة مع الأنماط الإنشائية ، وتوزيع الفراغات المنبثقة عن الإطار الخارجى بالفن المدجن ، واستخدمت تلك الأنماط لنفس الغاية في مجتمع مختلف ، ورغم هذا فإن الأهداف كانت متشابهة مثلما كان عليه الحال في غرناطة بعد الاستيلاء عليها عام ١٤٩٢ م .

أما المرحلة التى سوف نتحدث عنها فى بيرو ، فهى تلك التى أطلق عليها رامون جوتيرث " مرحلة التأسيس " ، والتى شملت الفترة من ١٥٦٠م حتى ١٦١٠م " يتسم نصف القرن الذى بدأ بالتبشير الدومنيكانى وانتهى بإعادة التنظيم فى شكل قرى وبداية أعمال طائفة اليسوعيين فى المنطقة بقوة المرحلة التى أطلقنا عليها مرحلة التأسيس " - (٨) .

٥ - ٢ : إقليم كوتكو :-

أخذ الذبول ينتاب الحياة العمرانية فى كوتكو حتى عام ١٥٧٠م ، وكان نائب الملك توليدو هو الذى أعاد إليها ديناميكيتهما ، حتى أصبحت المركز الحقيقى لمقر نيابة المملكة ، فلقد اتبع سياسة مصادرة الأراضى التى كانت تابعة لإمبراطورية ألانكا Incas ، وكان لليسوعيين دور بارز ساند نائب الملك مساندة فعالة " ففى عام ١٥٧١م بدأوا تشييد الكنيسة ، التى كانت صغيرة حسب أقوال المؤرخين ، وقد استغرقت الأعمال وقتا بسبب الصعوبات التى واجهتهم عند مرحلة الأساسات ، فالأرض كانت رطبة وبها الكثير من ينابيع المياه . وبعد تجاوز هذه المرحلة تقدم سير الأعمال وتم

افتتاح الكنيسة بعد ذلك بخمسة عشر عاماً أي عام ١٥٩٧م . كان المبنى ذا سقف بميلين ، وله هيكل خشبي سميكة الألواح ، والأخشاب من الأرض الذي جلب من Amalibamba وفوقه تم وضع طبقة من الرصاص (...) . وبدلاً من أن يلجأ اليسوعيون إلى إقامة قبة على بلاطة الكنيسة اتساقاً مع ميولهم الرومانية وإلى فن الباروك ، أي جعل السقف مقبباً Cañon لجأوا إلى استخدام السقف الخشبي على شكل مقص Tijera^(٩) . ولقد تهدمت الكنيسة المذكورة من جراء زلزال وقع عام ١٦٥٠م .

لا نكاد نعثر على أطلال لمبانٍ أنشئت في نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر ولم يتبق لنا إلا بعض الوثائق التي نتحدث عنها ، أو في بعض الكنائس التي تعرضت مبانيها لتعديلات كبيرة ، وهذه العناصر كلها تساعدنا على تصور وجود كنائس مكونة من بلاطة واحدة ذات صدر مختلف ، بالإضافة إلى هيكلين مستقلين للسقف كل فوق الفراغ المخصص له . وأؤكد على أن هذه البيانات ليست اليوم ذات دلالة كبيرة لكنها تعكس - تاريخياً - نمطاً من أنماط البناء . وهذا ما نراه في كنيسة سان خوان باوتيستا دي كوبوراكي S. J. B. de Coporaque ، حيث بقيت آثار من السقف الكائن فوق مقصورة الكهنة ، والتي يمكن أن نلاحظ فيها وجود سقف أصلي مكون من كتل وأزواج من الأوتار تحمل زخارف على شكل علامة الضرب^(١٠) . ويحدث نفس الشيء في كل من كنيسة سان سلبادور في Antabamba ، وكنيسة اسونثيون في أواكيركا Huaquirca ، وسان خوان دي لوس ريبس في Sabayno^(١١) .

وبالنسبة لكنيسة Canincunca فهي تقع على أطراف البلدة ، وترتبط بالجبانة المجاورة ، كما أن مساحتها تكاد تكون مساحة مصلى وليس كنيسة . أما من الداخل فهي عبارة عن بلاطة واحدة ، لها سقف خشبي مقبب مكون من المسند والرباط . كما أنها ملونة من الداخل ، وانتشرت الألوان في الحوائط والأسقف ، بحيث غُطيت الكمرات التي على شكل لفائف ، وكذا الأعمال الناجمة عن ترميمات^(١٢) .

استخدمت الكتل الحجرية المأخوذة من مبانٍ كانت ضمن آثار حضارة الأنك في وضع الأساسات ، والجزء السفلي للبرج ، والدعامات في كنيسة Andahuayllillas . أما باقي الجدران فقد شيدت بالطوب اللبنى . وفيما يتعلق بمخطط الكنيسة فهو عبارة عن

مساحة مستطيلة تتسع أيضا لصالتين جانبيتين ، مع وجود مقصورة الكهنة بمقد مدخل Toral . والسقف مكون من جزءين أحدهما فوق البلاط ، أما الآخر ففوق المذبح الكبير . ويلاحظ الأب روبين بارجاس أوجارتي Ruben Vargas Ugarte S. J. وجود جزءين في داخل دار العبادة المذكورة أقدمهما : يتعلق بالمذبح الكبير ومعه الجزء الملحق الذي يصفه بأنه مدجن ونو جودة عالية . أما الجزء الثاني : فهو إضافة لاحقة لأغراض متعلقة بالاستخدام . ويستند في رؤيته هذه على عدة أسباب منها وجود منبرين في البلاطة أحدهما : تحت العقد المؤدى إلى مقصورة الكهنة ، أما الآخر : فيقع في منتصف الكنيسة . وعلى مستوى الفراغات والتوفيق بين المتناقضات تجدر الإشارة إلى بيت التعميد ذي الباب الذي تعلوه عبارة تقول " أعمد باسم الأب والابن والروح القدس أمين . " وقد جاءت العبارة في خمس لغات هي : اللاتينية ، والقشتالية ، ولغة بوكينا Pukina ، ولغة quechuca . وقد وضع فوق بلاطة الكنيسة سقف مقبى طراز المسند والرباط مع كمرات سميكة وأوتار . كما تم تغطية نواحي القصور التقنية باللجوء إلى الألوان لدرجة أنها تشبه قطعة نسجية . أما المذبح الرئيسي فيوجد فوقه سقف مكون من ثلاثة هياكل خشبية ، أحدها طراز المسند والرباط ، مع وجود الكمرات المستعرضة فوق الأوتار ، والمصد مع بقايا تشبيكات ، وأشكال ثمار الأناناس . وبالإضافة إلى هذا الهيكل هناك اثنان آخران في الأطراف على طريقة المثلثات ، لهما كتل معمرية تنتهي على شكل صدفة كبيرة ذات لون ذهبي ، وكأن ذلك استمرار لعناصر السقف الخشبي .

نعثر على نفس النمط السابق من حيث الفراغات وبعض الجوانب الأسلوبية ، التي تحدثنا عن اشتراك معلمين في البناء في كل من كنيسة أوارو Huaro وكنيسة Checacupe ، حيث يوجد في الأولى بلاطة لها سقف خشبي (وهو اليوم مكون من المسند والرباط) ، ولها كمرات سميكة ، وهيكل من كتل ، وأوتار مفرغة بها تشبيكة مكونة من ثمانية . وهذا يشبه ما هو قائم في كنيسة Andahuayllillas غير أن الأشكال شبه المنحرفة Trapezoide حلت محل الصدفة في أطراف المصد ، وبذلك تسمح بوجود الشكل المثلث في الجوانب . وفي كنيسة Checacupe توجد بلاطة واحدة ، كما يوجد بها سقف مستو يقوم على أطراف دعائم مزبوجة عند الكورس . كما نُبرز فيها سقف مقصورة الكهنة المكون من هيكل مكسو، وتحول المربعات اللونية دون تحليل

البنية . ورغم هذا فإن وجود الأوتار المزدوجة يساعد على التعرف على الطبيعة الشكلية والتقنية .

نعثر أيضا على نماذج مشابهة في كافة المناطق المحيطة بمدينة كوئكو . ويمكن أن نذكر منها ما يلي : Colquepata, Cay , Urcos , Oropesa , San Geronimo, Huar- ocondo, Chinchero , Ocongate , Pituanarca وسان سباستيان . وتقع هاتان الكنيستاتان الأخيرتان في أحياء هي من أرباض مدينة كوئكو . وأغلب هذه الكنائس يرجع إلى القرن السادس عشر وبدايات السابع عشر ، ومع ذلك فقد جرت عليها جميعاً يد الإصلاح ، لدرجة أن مبانيها الحالية قد أضاعت المعالم السابقة. ومع هذا فإن بقاء المضمون الخاص بالفراغ والبنية يساعد على تصور الشكل الأولى في مراحل التوحيد الثقافي خلال نهاية القرن السادس عشر .

٥ - ٣ : الهضبة البيروانية (Altiplano (Peru :-

تحدث رامون جوتيث عن فرض نماذج منبثقة عن النشاط الذي قام به نائب الملك توليدو لبناء القرى ، وهذا يدخل في دائرة المقارنة مع " المخطط المعتدل " الذي أقره نائب الملك / مندوثا مع بعض الجماعات الدينية ^(١٣) . وهذا حقيقي ويمكن ملاحظة هذا التطابق في منطقة كوبا ، و Collao ، وفي المنطقة المحيطة ببحيرة Titicaca .

ومرحلة التأسيس هي على النحو التالي : كانت هناك أربعة دور للعبادة انتهى العمل فيها ، وثلاثة أخرى تحت التأسيس خلال عام ١٥٦٧ وفي عام ١٦٠٨ أي عندما تمت الموافقة على إنشاء أسقفية في لا باث Paz ، كان يوجد في وسط الرقعة العمرانية لـ Collao (محافظة Chucuito) اثنتان وعشرون كنيسة تم الانتهاء منها .

ولم تصل إلينا من الكنائس التي أنجزت عام ١٥٦٧م إلا واحدة هي سان بدرو دي خولي . أما كنيسة اسونثيون دي Chucuito فقد هُدمت وأعيد بناؤها في نهاية القرن السادس عشر . أما كنيسة Zepta و Yunguyo فقد زالتا من الوجود خلال القرن

السابع عشر . وخلال الفترة من ١٥٧٢م حتى ١٥٩٠م نجد أن الرهبان القساوسة Secular (*) الذين وضعهم نائب الملك / توليدو في الكنائس ليحلوا محل الدومنيكان قاموا ببناء كنيسة جديدة في Chucluto ، وأتموا بناء كل من كنيسة Acora وكنيسة Ponata ، وهذا البطء في إقامة الكنائس كان السبب في قيام حاكم Chuciu- to بتشجيع سرعة الانتهاء من الأعمال . فلقد اتفق السيد / جابريل دي مونتالبواي بيرالتا J. de Montalvoy P. مع النجارين خوان لويس ، وخوان جومث، ومع البناء خوان جيميث (عام ١٥٩٠م) على القيام ببناء ستة عشر داراً للعبادة في الإقليم . وكان هذا العدد يضم ثمانية مباني جديدة بالكامل (منها ثلاثة في Chucluto ، واثنان في أكوار ، واثنان في Ponata ، وواحدة في Yunguyo) . واستكمال تلك التي بدأت الأعمال Llove (اثنان) ، و Zepta (اثنان) ، و Yunguyo (واحدة) ، وجولي (ثلاثة) . وقد تم إنجازها جميعاً ما عدا واحدة في Yunguyo انتهى إذن العمل في هذه الكنائس خلال العقد الأول للقرن السابع عشر ، ولم يدم العمر ببعضها حيث تهدمت أو تم تقوية بنائها قبل منتصف القرن السابع عشر .

ورغم كل شيء فإن هذه المبادرة هي مثال على قيام السيادة السياسية بفرض أنماط ثقافية لها صلة - لا مجال للشك فيها - بالفن المدجن . فقد كانت الكنائس تتكون عادة من بلاطة واحدة ولها مذبح كبير مُميز بمدخل ونوعين من الأسقف الخشبية المقبية .

وهذا الخيار البنيوي والفراغي يعنى رغبة قوية في احتلال الأراضي من خلال أشكال معمارية ذات أصول إسبانية . وهذا ما يتحدث به رامون جوتيرث : " في مدينة Callao نجد الطنف (سان ميغل في Ilave) ، والكنائس الضيقة ، والممتدة ، والأسقف ذات التشبيكات وهنا يظهر الفن المدجن كتبار قوى يطبع توجهات عصر النهضة بلون إسباني " (١٤) .

أضف إلى ما سبق أنه لا توجد بعض المواد الضرورية لتحديد تلك المعالم المعمارية (مثل الخشب) في تلك الهضبة ، إذ كان لابد من جلبها من أماكن قاصية، وبذلك

* أى هؤلاء الرهبان الذين يعيشون وسط أفراد المجتمع وغير منعزلين عنه (المترجم) .

يرتفع سعر البناء ، وهنا نجد أن الرهان الأكبر لا ينحصر في البحث عن عمارة وظيفية تنسم بالسرعة الاقتصادية ، بل الأساس هو رسم صورة موحدة لهذه المنطقة " فقد كان الخشب يُجلب من لاريكايا Larecaya ، وأحيانا من مناطق تبعد ما يزيد على مائتي كم ، وكان يتولى أمر هذه المهمة السكان الأصليون ضمن نظام للسخرة (في بداية الأمر) يحتم بناء نور العبادة ، إلا أن التأخير في إتمام تلك المشروعات يعود في المقام الأول إلى قلة المواد الخام ، وربما لقلة عدد المعلمين الإسبان الذين يتولون الإشراف على الفنيين من السكان المحليين . وظلت تلك التكنولوجيا سائدة حتى نهاية القرن السابع عشر ، وفي هذه الفترة التاريخية المتأخرة يمكن لنا أن نتحقق من توثيق استخدام قباب الطين ، والقش ، أو من tumbadillo في معابد كوياد " Callao^(١٥) .

أما بالنسبة لمخططات تلك المعابد فلا زالت هناك سبعة منها في القرى التي كانت تابعة Chucuito و Azángaro ، وهي نور عبادة تعود إلى الفترة بين ١٥٦٣ - ١٦٥٠ م ، وتنسم تلك الدور بامتدادها لدرجة مبالغ فيها ، وربما يرجع ذلك إلى قلة الموارد التكنولوجية لوضع أسقف لفراغات ضخمة ، وهذا ما يراه ماركو بورتا^(١٦) ، كما يرتبط ذلك بعمليات جلب الأخشاب من لاريكايا . وبالإضافة إلى ما سبق نجد عناصر أخرى ، وهي أن البلاطة المركزية في دار للعبادة مكونة من ثلاث بلاطات تبدو أمرا غير معقول ، كما ينوه بذلك جاسباريني Gasparini^(١٧) .

وتتفق تشويكا جويتيا Chueca Goitia مع رأمون جوتيرث من خلال بحث لها بعنوان " الثوابت في العمارة الأندلسية " ، تقول الباحثة " إن السبب في وجود هذا الفراغ العميق (الممتد) في العمارة المدججة مرجعه السقف الخشبي المقبى ، فهناك قيود يفرضها طول الكمرات الخشبية في الهياكل ذات المسند والرباط ، وهذه مؤداها بلاطات قليلة العرض . وبالتالي فليس أمامنا إلا الامتداد الطولي من أجل التوصل إلى مزيد من الفراغ " ^(١٨) . إلا أن إميليو هارت ترى E. Hat - Terré يتخذ موقفا مغايرا ويبرر هذا الامتداد الطولي في الفراغات الخاصة بكنيسة كويار ، وبالحاجة إلى أكبر عدد من المصلين أثناء القداس والمواظع ، والسبب في ذلك أيضا هو أن المصليات المفتوحة (المكشوفة) في هذه المنطقة غير ممكنة بسبب المطر أو برودة الطقس^(١٩) . وهذه

فكرة هامة في نظرنا ، فإذا ما كان رامون جوتيرث يعزّيها لأسباب تقنية تتعلق بطول الكمرات الخشبية ، علينا أن نشير إلى أن كل تلك الكنائس لم يكن لها سقف خشبي مقبى . وربما كان الجمع بين الاجتهادين هو أفضل القراءات الفعلية لهذه الظاهرة .

لا بد من القول بأن المنشآت المذكورة لم تكن الوحيدة التي شيدت خلال القرن السادس عشر ، وهناك احتمال كبير في أن الأربع وخمسين قرية التي كانت ثمرة جهود نائب الملك / توليدو قد انتهت أعمال البناء فيها عام ١٦١٠م . وهناك بعض النماذج التي ناكدنا من وضعها ، والمنتشرة في أنحاء متفرقة من إقليم كوياو وهي Asillo Paucarcolla, Azangaro , Pucara O. Phara ، لكن لا تتوافر لدينا القرائن عن وضع هذه الأعمال اللهم إلا واجهة كنيسة Paucarcolla التي قام الدومنيكان بالإشراف على تنفيذها ، وهناك احتمال بأنها كانت أقدم كنيسة في المنطقة . ومن المؤسف أن واجهة كنيسة Azangaro المشيدة من الحجر قد زالت من الوجود في منتصف القرن العشرين، ولو ظلت لتمكّننا من معرفة المزيد عن الكنائس خارج دائرة Chuculto خلال القرن السادس عشر (٢٠) .

وقد بقي لنا عن بعض هذه القرى نتف من أخبار موثقة تحدثنا عن تصميمها الأولى ، إذ نعرف مثلا أن كنيسة Paucarcolla قد شيدت بناء على أوامر من أسقف شاركاس فرأى دومنجو دي سانتو توماس على أن تكون ذات بلاطة واحدة ، أما الجدران فهي من اللبن ، والواجهات من الحجر ، والسقف عبارة عن هيكل خشبي (٢١) . ولا بد أن كنيسة Huancané كانت من بلاطة واحدة ولها صدر مميز . وقد بقي في مقصورة الكهنة آثار من سقف يحتمل أنه مدجن (٢٢) .

أما المجموعة التي لا بد أنها كانت أهم عمارة في المنطقة فهي في Chuculto ، ذلك أن هذه البلدة كانت المركز التنظيمي لكل القرى الكائنة في Callao ، وظل الأمر على هذا الحال طوال القرن السادس عشر كحد أدنى ، وإذا ما أردنا التحديد فقد استمر حتى إقامة بلدة Chuqulabo (La Paz حاليا) ، التي سحبت البساط من تحت أقدام الأولى . ومن الناحية الظاهرية كان من المقرر إقامة أربع كنائس تنفيذا لتعليمات السيد / توليدو . وهنا نجد أن لويس دي تونيجا L de Zuniga يقول عام ١٥٨١م :

" إن الكنيسة الرئيسية قد تقادمت كثيراً وبها قدس الأقداس " ، وقد اتخذ قراراً بإقامة أخرى مكانها لتصبح من أهم كنائس هذه المملكة ، وإذا ما وضعنا في الاعتبار السرعة في التنفيذ التي شهدناها يوم الزيارة فلا بد أنها قد اكتملت اليوم وكرست باسم السيدة العذراء ، " أما الكنائس الأخرى فقد كرسست باسم القديس بابلو ، والقديس دومنجو ، بالإضافة إلى أخرى وهي " Nuestra Señora de Los Reyes " ، ولا زالت هذه الكنائس تحت الإنشاء حتى الآن رغم وجود مُصلّين لإقامة القداس " (٢٣) .

كانت هذه الكنائس جزءاً من العقد الموقع عام ١٥٩٠م لإقامة كنائس في المنطقة ، وقد صدر عام ١٦٠٨ بيان أو تقرير عن الوضع في أسقفية لاباث La Paz ، يوضح بناء أربع كنائس ومن بينها كنيسة سانتو دومنجو . ورغم أن هذه الكنيسة قد تعرضت للكثير من التعديلات خلال القرن الثامن عشر فلا زالت تفصح لنا حتى اليوم عن وجود مخطط مكون من بلاطة واحدة ، لها سقف خشبي مقبى ومصليات جانبية وبذلك تلاحظ وجود منطقة تقاطع زائفة Crucero .

كما نجد أن كنيسة سان ميغل دي إليلاني S. M. Ilave هي واحدة من ستة عشر كنيسة شيدت بمقتضى عقد وقع عام ١٥٩٠م . كانت الكنيسة مكونة من بلاطة واحدة ولها مذبح كبير مميز . وعلى مدى السنين ألحقت بهذه الكنيسة بعض المصليات الجانبية ، وكان المخطط الأصلي مسقوفاً بالخشب . كما يظهر مصطلح " المقص " Tijeras في العقود الموقعة . ورغم التجديدات التي أدخلت على الكنيسة فإن توزيع الفراغ ظل كما هو . وقد أدى العمل المتقن في سقفها الخشبي إلى القول (عام ١٧١١م) بأن هناك ٤٢ قطعة من الدعامات Tijeras الكبيرة في مصلى سانتا روسا . وقد أزيلت هذه الوحدات الخشبية جميعاً عندما أعيد تسقيفها بالخشب من جديد (٢٤) .

وفيما يتعلق بكنيسة سانتياجو دي بوماتا S. de Pomata فلا تتولد لدينا عنها إلا رسومات ترجع إلى القرن السابع عشر (١٦٦٤م) ، موجودة في لوحات النور لعذراء بوماتا Pomata ، وهي تتكون من باحة مغلقة بها مصليات ، وواجهة للدخول من أحد الجوانب ، وكنيسة لها بلاطة واحدة وبرج ، كما أن سقفها الجمالوني يختلف عن سقف مقصورة الكهنة . الأمر الذي يؤكد وجود سقف مدجن (٢٥) .

ويتضمن العقد المشهود الموقع عام ١٥٩٠م وجود ثلاث كنائس فى بلدة خولى الك . لكنها ليست كنائس جديدة بل كانت تحت الإنشاء وهى : سان خوان ، وسانتا كروث ، وأسونثيون . وتمت مراجعة الأعمال الجارية فى خولى ١٢ / ٥ / ١٥٩٢م ، وقام بهذه المهمة مُعلماً النجارة / خوان جومث ، وجونثالو لويث المقيمان فى Chucuito ، واللذان كان يعملان تحت إمرة المعلمين خوان وأنطوانو جومث المولودين عام ١٥٤٢ ، ١٥٦٢م ، وكذلك معلم الدهانات والتذهيب / خوان دى ثيسبيدس .

انتهى العمل فى كل من كنيسة أسونثيون وسان خوان باوتستا عام ١٦٠٢م ، وبعد عام واحد حدث نفس الشئ لكنيسة سانتا كروث " حيث كانت هناك بعض قطع الخشب الملونة التى تقوم بوظيفة السقف للكنيسة ، والتى تثير إعجاب المصلين وخاصة الهنود" (٢٦) .

ونشير فى نهاية هذا التطواف إلى أن الكنيسة الأكثر قدماً هى التى أنجزت على يد الدومنيكان باسم سانتو توماس ، وهى الملحقه بدير سان بدرو مارتر ، وقد انتهى العمل فيها عام ١٥٦٧م . وما نعرفه عن هذه الكنيسة هو أن المذبح الكبير قد زُخرف خلال عام ١٦٠٤م " بالقصاع المذهبة التى تعكس الضوء وتسرى الناظرين ، لدرجة أنها تبدو عملاً من الأعمال الكبرى فى الكاتدرائيات ، وليست مجرد كنيسة صغيرة مخصصة للهنود " ، وفى عام ١٦٢١م أقيمت لها واجهة حجرية جيدة ومكلفة حيث امتدت بطول وعرض الصدر الداخلى للكنيسة testero . وللاحظ القارئ أن الكنيسة كان بها سقف مقبب من الخشب ولم تكن قبة من الطين أو الحجر ، مثل تلك التى أصبحت لها عندما أدخلت عليها تعديلات خلال القرن الثامن عشر (٢٧) .

٥- ٤ : مدينة أريكيبا Arequipa ووادى كولكا Colca :

تأسست المدينة المذكورة فى ١٥ / ٨ / ١٥٤٠م على يد السيد / جارشى مانويل دى كارباخال G. M. de Carbajal . واتسمت الخطوات الأولى فى هذه العملية بالسرعة . وفى عام ١٥٤٤م تولى النجار / خوان رودريجيث والفنى جريجوريو الباريث مهمة

إعداد السقف الخاص بالكنيسة الكبرى " على أن يكون السقف مكونا أوتارا ومقصات مشغولة ابتداءً من الرباط nudillo حتى أسفل ... " (٢٨) .

وإذا لم تكن الهياكل الخشبية شائعة في أريكيبا بالنسبة للعمارة الدينية لعدم وفرة المواد الخام بالقرب ، فإنها كانت الاتجاه السائد في العمارة المدنية التي تحتاج فراغات أقل . " ففي عام ١٥٤٣م جرى اتفاق بين اثنين من الجيران ، حيث تعهد أحدهما الآخر ببناء منزل له ، وأن يكون هذا المنزل مشتملا على عدة تفاصيل منها باب يفتح على الشارع الرئيسى ، وأن تكون واجهة المنزل من الحجر ، أما سقف الحجرات فهو من الخشب الطيب ، وأن يكون مغطى بالقرميد الجيد " (٢٩) .

يبدو إذن أن التقنيات المستخدمة في هذه البلدة تمثلت في استخدام الحجر rodado ، أو الأحجار الكائنة على ضفاف نهر شيلي Chili ، وذلك لبناء الجدران من الحجر والجير ، بحيث تتكون الواجهات من الكتل الحجرية ، أما السقف فهو من هيكل خشبي طراز المسند والرباط مع القش ثم طبقة من القرميد " (٣٠) .

وفي عام ١٥٨٢م وقع زلزال تسبب فيه البركان ميستى Misti المجاور أسفر عن تدمير المدينة تهدما شبه كامل ، باستثناء بعض دور العبادة مثل التابعة لجماعة لا مرثيد وجماعة الفرنسيكان ، وقد أثرت هذه التبعية لقوة الزلزال السائدة في معظم أقاليم أمريكا إلى إعادة الإعمار الدائمة ، وفقدان الموروث المعماري السابق . وقد تعرضت أريكيبا لزلزال آخر عام ١٦٠٠م كان نتيجة ثورة بركان Huaynaputina ، ثم أعقبه آخر أشد وأقوى عام ١٦٠٤م .

يجب أن نضع كل هذه الأحداث السابقة في الاعتبار ، وبالتالي فدراسة العمارة في أريكيبا خلال القرن السادس عشر لابد من تأسيسها على الوثائق ، إذ لم يتبق من العمارة إلا المخطط وبعض أطلال العمارة الدينية . وزيادة على ما سبق حدث أن تغيرت اتجاهات العمارة ، فإذا ما كان الخشب في أريكيبا غالى الثمن لعدم قربه من المكان أصبح البديل الكتل الحجرية البركانية لسهولة قطعها ، وخفتها ، وقربها من مكان العمل . وبالتالي أخذت تقل المشروعات المدججة لدرجة الندرة . غير أن المذبح الرئيسى لكنيسة الدومنيكان كان له سقف خشبي ، حيث تم تكليف المعلم النجار / أدريان جرشيا

عام ١٦١٩م إلا أنه تخلى عن هذه الفكرة ولجأ إلى إقامة السقف على شكل قبة من الحجر البركاني المشار إليه ^(٣١) .

أما في وادي كولكا Colca المحيط ببلدة أريكيبا فإننا نعثر على بعض الكنائس التي لها بعض الأهمية ، وهي مبانٍ قام بدراساتها كل من أليخاندرو ملقة ، ورامون جوتيرث ، وكريستينا إستيراس ، وإلى هذه الدراسات نحيل القارئ العزيز ^(٣٢) . أما النموذج الفراغي الذي نراه يتكرر في الإقليم فنراه في كنيسة سانتياجو الرسول دي كوبوراكي S. A. de Coporaque . ورغم أن الكنيسة سيئة الحفظ ولها بلاطة واحدة مستطيلة وضيقة جداً مثلما هو الحال في النماذج الخاصة بالهضبة المذكورة A Itiplavao ، فلا بد أنه وضع فوقها سقف خلال القرن السادس عشر ، وفي اللحظة التي أنجز فيها السقف كان من طراز المسند والرباط ^(٣٣) . كما توجد كنائس أخرى ترجع إلى القرن السادس عشر مثل كنيسة سانتا أنا دي ميرو فلورس دي ماكا Maca ، وقد كان لتلك الكنائس في الأصل نفس المخطط الفراغي والبنوي ^(٣٤) كما كانت هناك أسقف خشبية لكل من كنيسة سان سباستيان دي بنيشويو ^(٣٥) . والكنيسة القديمة لسان بدرو دي القنطرة في Cabanaconde ^(٣٦) . وهنا نوع من الأسقف الخشبية يميل إلى النمط الشعبي ، والخارج عن إطار الزمن في كنيسة سان لورثو دي أوامبو Huambo ^(٣٧) .

وتعتبر كنيسة سانتياجو دي مادريجال من أفضل وأهم النماذج الجيدة الحفظ . ففيها نجد البلاطة مقسمة ، حيث نجد عقد مدخل للمذبح Toral وسفلاً فوق ارتفاع أعلى . وهناك احتمال أن يكون تاريخ بناء الكنيسة راجعاً إلى السنوات الأولى للقرن السابع عشر ، أي عندما كان القس إستبان دل كورال قائماً بهذه المهمة في مادريجال ، ونعرف عن هذا الرجل أنه استخدم الحجر والجير في بناء الكنيسة ، وأبدع في ذلك ^(٣٨) .

٥ - ٥ : ليما كعاصمة لنفاية المملكة :-

" كان للعمارة أثناء تلك الفترة لحظة شروق ولحظة أفول في هذه المدينة أمام أقصى لحظات ازدهارها ، فقد كان في منتصف القرن السابع عشر حتى حدوث الزلزال

عام ١٦٨٧م ، وهذا هو العامل الرئيسي الذي أصاب المدينة بضريرة شديدة ، ويبدو أن الضريرة أصابت كذلك تراثها الفنى^(٣٩) . ولقد تمكنا من التعرف على ملامح هذه المدينة من خلال مخططى بديرو نولاسكو عام ١٦٨٥م . وسوف نعتمد على هذين المخططين للحصول على معلومات عن مبانٍ ضاع أغلبها .

كانت هناك عادة شبه سائدة فى المدن الرئيسية فى أمريكا ، تتمثل فى بناء الكاتدرائية من بلاطة واحدة وسقفها من الخشب فى شكل قصاع مزينة بتشبيكات وأشكال نجمية^{٢٠} ، ولم تكن الكاتدرائية الثانية فى ليما (١٥٥١م) استثناء من هذه القاعدة . أما الصدر فكان عبارة عن قبة حجرية . وسوف يتم السير على نهج هذا النمط Citadino مثلما هو الحال فى سانتا أنا (١٥٥٣م) ، وكونثبثيون (١٥٧٢م) ، وسانتا كلارا (١٦٠٤م) ، وبيلين (١٦٠٦م)^(٤٠) . ويبدو أن أول أسقف لمدينة ليما وهو لويسا Loaysa كان من أكبر المشجعين على إقامة هذا النمط المعماري ، وكان ينصح مساعديه حسبما ورد فى رسالة بعث بها إلى الملك فيليب الثانى عام ١٥٦٥م^(٤١) .

واستنادا على الوثائق قام أنطونيو جوتيريث بتحليل تشييد دور العبادة هذه، متناولا إياها من حيث أسماء المعلمين ، والتواريخ ، ووصف المؤرخين^(٤٢) . فمن خلال هذه الدراسة نعرف أن أول دار للعبادة وهى سانتا أنا تمت على يد ألونسو بلتران عام ١٥٦٤م ، وربما كان سقفها مستطيلا من الخشب . كما أن طائفة اليسوعيين أقامت دارا مشابهة إذ بدأ العمل فى كنيسة سان بابلو عام ١٥٦٩م على يد الأخ المساعد / ألونسو بيرث ، النجار البرتغالى ، وكان للكنيسة سقف خشبى من خمسة سواتر .

وقد كان لمصلى Desamparados سقف خشبى ، أشرف عليه واحد من الفنانين الأكثر شهرة فى إقامة الهياكل ذات التشبيكات ، وهو ديجودى مدينة ، وأتم ذلك عام ١٦٣٩م .

بدأ العمل فى بناء الكنيسة الملحقه بدير لا كونثبثيون عام ١٥٩٢م ، وقد وصفها المؤرخ برنابى كوبو حيث يقول : "... الكنيسة مسقوفة بالخشب المشغول بالتشبيكات، والقصاع المذهبة ، والمذابح المثيرة ، وحوامل الأيقونات الرائعة " وقد أقيم السقف عام ١٦٠٢م على يد المعلم النجار ألونسو بيلانكيث ، ثم تم تذهيبها بعد ذلك بعام ، وقد قام بذلك المعلم النقاش كريستوبل دى أورتيجا .

وفى نهاية القرن السادس عشر انتهى العمل من بناء الكنيسة الملحقة بدير لا إنكارناثيون Encarnación ، حيث كان سقف مذبجها الرئيسى قبة من الحجر ، أما البلاطة فكان سقفها عبارة عن هيكل خشبى ذى خمسة جوانب سائرة وبه تشبيكات مذهبة بالكامل . كما نجد الوضع نفسه فى كنيسة "الحافيات" Descalzas حيث كان بها " تشبيكة مثيرة " .

ويتسم دير سان فرانشيسكو بتفرد خاص ، إذ بدأ العمل فى الكنيسة الملحقة به عام ١٥٥٧م ، وهى مبنى مكون من ثلاث بلاطات ، ومصليات جانبية ، ومنطقة تقاطع ، ومقصورة كهنة مسقوفة بالخشب ، حيث تم إحلال سقف آخر محلها خلال الفترة بين ١٦١٠ ، ١٦١٥ وهو عبارة عن تشبيكات مذهبة . أما داخل الدير فنجد أسقفا مستوية فى المصليات الكائنة بمقر الإقامة وفى بعض الحجرات الهامة مثل غرفة تناول الطعام وصالة Profundis ، غير أن هيكل السقف الأكثر أهمية هو ذلك الخاص بمنور السلم الرئيسى ، فهو عبارة عن قبة نصف أسطوانية من الطراز المكشوف apeinazado ذى التشبيكة المكونة من عشرة أطراف ، ومن ثمانية عند المفتاح . أما المثلثات الكروية ففيها تشبيكات من ستة ومن اثنى عشر. ولقد سقط السقف بسبب الزلزال الذى وقع عام ١٩٤٠م ، وأعيد بناؤه على يد فنيين من كوتكو عام ١٩٧٣ م .

وفيما يتعلق بجودة هذا السقف فلا نجد لها إلا القليل من النماذج الإسبانية التى تضاهيها .^(٤٢)

ومن الإنشاءات المهمة فى ليما غرفة حفظ المقدسات ، والدھليز السابق لدخلها فى دير سان أغسطين ، وفى عام ١٦٤٣م وقع النقاش (النحات) ديجو دى مدينة عقدا للتنفيذ ، وتمكن من وضع سقف به قصاع ذات ثراء فنى رفيع ، ورغم أنه بعيد عن جماليات الفن المدجن إلا أننا يمكننا حتى الآن تأمله . الأمر الذى يساعدنا على تخيل المهارات التقنية بين النجارين فى ليما فى منتصف القرن السابع عشر .

الهوامش

A. Málaga Medina, Las Reducciones Toledanas en el Perú. pág. 287.(١)

B. Cobo, Historia del Nuevo Mundo, tomo II, pág. 353. Cit. en A. Málaga (٢)
Medina, op. cit., pág. 289.

A. Málaga Medina, op. cit., pág. 298. (٣)

Ibidem, pág. 299. (٤)

Ibidem, págs. 302-303. (٥)

Ibidem, pág. 305. (٦)

Ibidem, pág. 309. (٧)

R. Gutiérrez, Arquitectura Virreinal en Cuzco y su Región, pág. 69. (٨)

E. Harth-Terre, Perú. Monumentos Historicos y Arqueológico. pág. 57.(٩)

Cfr. R. Gutiérrez, op. cit., págs. 84-93. (١٠)

Ibidem, págs. 155-157. (١١)

V. Anglés Vargas, Historia del Cusco (Cusco Colonial), pág. 571-572. (١٢)

R. Gutiérrez, Presencia Mudéjar en la arquitectura del Perú, pág. 245. (١٣)

R. Gutiérrez el alii, Arquitectura del Altiplano Peruano. pág. 78. (١٤)

Ibidem, pág. 98. (١٥)

- E. Marco Dorta , Iglesias renacentistas en las riberas del Lago Titicaca.(11)
- R. Gutiérrez et alii, Arquitectura del Altiplano Peruano, pág. 107. (12)
- F. Chueca Goitia. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana, pág. (18)
257.
- E. Harth-Terre, op. cit., pág. 102. (19)
- R. Gutiérrez et alii, op. cit., pág. 69. (20)
- Ibídem,pág. 158. (21)
- Ibídem, pág. 160. (22)
- Ibídem, pág. 275. (23)
- Ibídem,pág.294. (24)
- Ibídem, pág. 319. (25)
- Ibídem, pág. 328. (26)
- Ibídem, pág. 330.(27)
- E. Harth-Terre, op. cit., pág. 70. (28)
- Ibídem, pág. 75. (29)
- R. Gutiérrez, Evolución Histórica urbana de Arequipa (1540-1990), págs. (30)
37-38.
- E. Harth-Terre, op. cit., pág. 78. (31)
- R. Gutiérrez, C. Esteras y A. Málaga, El Valle del Colca (Arequipa) Cinco (32)
Siglos de Arquitectura y Urbanismo.
- Ibídem, pág. 91-93. (33)
- Ibídem,pág. 146. (34)

Ibídem,pág. 181. (٢٥)

Ibídem,pág. 170. (٢٦)

Ibídem,pág. 183. (٢٧)

Ibídem,pág. 161. (٢٨)

E. Harth-Terre, op. cit., pág. 36. (٢٩)

R. Gutiérrez, Presencia Mudéjar en la arquitectura del Perú, pág. 244. (٣٠)

Archivo General de Indias. Audiencia de Lima. Legajo 300. Citado en J. (٣١)
Bernales Ballesteros, Antiguos itinerarios mudéjares de la Ciudad de los Reyes,
págs. 55-60.

R. Gutiérrez, op. cit., págs. 239-252. (٣٢)

América, E. Nuere, La técnica de la carpintería de lo blanco en España y (٣٣)
pág. 53.

الفصل السادس

دائرة كيتو

أسهمت الأبحاث التي قام بها ألفونسو أورتيث كريسبو A.O. Crespo^(١) وتلك الكلاسيكية للأب بارجاس^(٢) Vargas في السماح لنا بالاقتراب من الآثار في منطقة كيتو ونحن نسير على أرضية صلبة . أسست المدينة عام ١٥٢٤م وازدهرت بسرعة كبيرة حيث أصبحت على رأس قائمة لدائرة إداريا ، وفي عام ١٥٤٥م تم إقرار الأسقفية ، وفي بداية القرن السابع عشر نلاحظ تواجد أبرز الجماعات الدينية.

وفيما يتعلق بأعمال الإنشاءات الرئيسية الخاصة بالكاتدرائية المقامة على أحد أضلاع الميدان الكبير فقد تم إنجازها خلال الفترة بين ١٥٦٢م و ١٥٦٥م وأسهم في تلك الأعمال المعلم ألونسو أجيلار. وفي ١٥٧٢/٦/٢٨م تم تكريس المبنى ، وهو عبارة عن نمط بازليكي مكون من ثلاث بلاطات أوسطها أكبرها ، بالإضافة إلى عقود مدببة تقوم على أكتاف لتفصل بين البلاطات المسقوفة بهياكل خشبية . وطبقا لما شهد به راهب طائفة الدومنيكان / ريخنالودي لاثاراجا R.de Lazárraga فإن " المبنى الخاص بالكنيسة الكبرى هو من اللبن ، أما السقف فمن الخشب المشغول جيدا وقام بذلك أحد رجال الدين في هذه الطائفة وهو الراهب ليجو Lego الذي يعتبر أبرز الفنانين الذين كانوا في إسبانيا " ^(٣) .

والأمر المؤسف أن الزلازل أثرت تأثيرا بالغا على ذلك المبنى الذي تعرض لتعديلات جرت عليه أثناء عمليات الترميم المختلفة ، وكانت أكبرها تلك التي تمت تحت إشراف فرانتيسكو ابوخنيو تماريث F.E. Tamariz في بداية القرن التاسع عشر ، حيث أزيل هيكل السقف المدجن الذي يرجع إلى القرن السادس عشر، ووضع مكانه آخر من

الخشب تقليدا لهيكل سقف كنيسة سانتو دومنجو وهو ما سنقوم بتحليله فيما بعد . كما تعرضت الكاتدرائية لأعمال ترميم أخرى في نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين إلا أنه انحرفت بالمفهوم البنيوي والزخرفي الأصلي ، وانتهى الأمر ليصبح السقف في الوقت الحالي عبارة عن *Pastiche* مفكك تماما . ولا يسعنا في هذا المقام إلا ذكر بعض ما قاله ألفونسو أورتيث حول آخر أعمال الترميم التي أجريت على السقف " من الواضح أن من قام بالإشراف على أعمال الترميم الخاصة بهيكل السقف لم تكن لديه أدنى فكرة عن القصاع المدجنة ، وبالتالي اقتصر عمله على إعطائنا انطبعا عاما عن ذلك الأسلوب من خلال تركيب فج للكمرات ، والكتل المستعرضة ، والأشكال النجمية ذات حواف خشبية " ^(٤) .

يتضح لنا إذن أن الآثار الكائنة في دائرة كيتو Quito تعرضت لأعمال ترميم مستمرة ومتنوعة في درجة الإتقان . فعلى سبيل المثال نجد أن دير الفرنسيسكان، الذي يعتبر أفضل الأديرة في أمريكا ، على شكل صليب لاتيني وبه مصليات جانبية متصلة ببعضها ومسقوفة بهياكل خشبية مدجنة رائعة ، إلا أن الدير فقد السقف الخاص بالبلاطة . وهناك وصف للمبنى يعود لعام ١٦٤٧م يقول : " إن السقف الخشبي به تشبيكات فسيفساء ومن خشب الأرز كما أنه مذهب " ^(٥) .

وتقع هذه المجموعة التابعة لجماعة الفرنسيسكان في منطقة مرتفعة مواجهة لسوق السكان المحليين ، وكانت أهم المراكز الدينية في كيتو ، كما استخدمت كمكان لدفن الزعماء المحليين ، ولا ننسى أيضا مبنى مدرسة " الفنون والحرف " التي كانت داخل الدير وكان لها دور حاسم في إعداد الأيدي العاملة المحلية . وقد اجتمع في هذه المدرسة عدة صيغ فنية تميز بها المعلمون المدجنون ، وكذلك طروحات حديثة مثل السلم الحلزوني المؤدى إلى الداخل ، وهو عبارة عن تنفيذ للتصميم الخاص بـ *Bramante* والمأخوذ عن " كتاب سيرليو *Tratado de Serlio* . وقد حدا هذا التكامل الفني ببعض الدارسين إلى نسبة ذلك العمل إلى سباستيان دابيللا الذي قام بشراء كتاب *Serlio* عام ١٥٧٨م ، ثم قام بوضع هوامش له بها رسومات توضيحية تتعلق بنجارة الخشب الأبيض ^(٦) .

انتهى العمل في الكنيسة عام ١٥٨٠م ، أما منطقة التقاطع الواقعة بين عقدين مديبين فلها سقف خشبي مئمن يقوم على إفريز به أيقونات هامة محفورة لبعض القديسين ، أما المصد فهو مكشوف *apelnazado* وفي وسطه قبة صغيرة من المقرصات ، أما جوانبه فهي مغطاة بتشبيكات من ثمانية على الأطراف وفي الوسط . كما أن أجزاءه مدججة ومذهبة . كما تظهر الأشكال النباتية على الألواح وفي الحارات . ويوجد للأذرع الجانبية لمنطقة التقاطع *Crucero* (للصلب) سقف عبارة عن هيكل خشبي طراز المسند والرباط ، ومصد مكشوف *apelnazado* به تشبيكة من ثمانية . أما جوانب هذه الأسقف تعيد إلى ذاكرتنا نمط السقف الذي يقع فوق البلاطة الرئيسية .

ويعتبر سقف الكورس أحد الهياكل المحفوظة الهامة . وهو عبارة عن مخطط مستطيل من كتل معمرية . أما الجوانب فتقوم على إفريز من الشاروبيم والأواني المدهونة بين العقود ، وبها تشبيكة من ثمانية في المنابت والوسط . أما المصد فهو من النوع المكشوف وبه تشبيكة من ثمانية ، وقباب ومجموعة مقرصات . أما اللوح الخالي من أى تذهيب فتوجد به زخارف نباتية مرسومة .

وقد هيات قدرة ونفوذ جماعة الفرنسييسكان في كيتو إلى تأسيسهم داراً للزهد *recaleta* على أطراف المدينة عام ١٥٩٧م وأطلق عليها اسم سان دييجو . وفي عام ١٦٠٩م تم الانتهاء من بناء الكنيسة ذات البلاطة الواحدة ، بالإضافة إلى مورس في الطابق العلوى ومقصورة كهنة . وقد لاحظ ألفونسو أورتيث أن إجمالى أبعاد الكورس ومقصورة الكهنة تكاد تساوى مقاسات البلاطة ، الأمر الذى يوضح الطبيعة الخاصة لدار العبادة المذكورة إذا نصب الاهتمام بشكل واضح لتلك الفراغات التى يستخدمها رجال الدين بشكل يومى ، ولم يراع فى ذلك إمكانية وجود أعداد كبيرة من المصلين ^(٧) .

كانت الأسقف الرئيسية من الخشب وقد تم تغيير السقف الخاص بالبلاطة خلال القرن الثامن عشر ، حيث هو الآن عبارة قبة نصف أسطوانية *Cañón* . أما هيكل الصدر فهو مستطيل ويتكون من كتل خشبية بسيطة ولا ينقصه إلا الجانب الموازى للبلاطة . أما المصد فهو مكشوف بالكامل *apelnazado* وبه تشبيكة مكونة من ثمانية ، وقباب صغيرة ، ومجموعات مقرصات ، وتوجد التشبيكات على الجوانب والوسط . كما يوجد الشكل المفرغ من الأوتار المزوجة .

وإزاء النشاط الذى قام به الفرنسيون نجد الدومنيكان يتولون الإشراف على مشروع ضخّم فى ركن آخر من المدينة التى خططت عام ١٥٨٠م . وصمم المشروع المهندس فرانتيسكو بيثراً لكن المشروع لم يكتمل ، حيث انتقل المهندس إلى مدينة ليما عام ١٥٨٢م . غير أن المشروع قد اكتمل عام ١٦٢٠م دون إحداث تعديلات كبيرة على المشروع الأصيل .

يبدو مخطط الكنيسة على هيئة صليب لاتينى وبه مصليات جانبية مقببة ، أما منطقة التقاطع فقد قامت على عقود مدببة وسقفها هيكل خشبى مثنى ، حيث يلاحظ أن الجوانب الأربعة تنبت من الدعامات المستعرضة وتتسم بأنها زخرفية ، وبالتالي لا نعثر على الكتل الخشبية Limas . أما الزخرفة فهى تشبيكة من ثمانية ، بالإضافة إلى مكعبات المقريصات الكائنة فى المصد ، وتشبيكات فى حنيات ووسط الجوانب . أما سقف البلاطة فهو عبارة عن هيكل طراز المسند والرباط ، مع وجود مصد مكشوف تماما وبه تشبيكة من ثمانية أطراف ، بينما نجدها على أطراف الجوانب ووسطها .

ولقد جرت يد الترميم مؤخرا وأحدثت تعديلا على قراءة فراغ المجموعة ، بحيث تم ضم المصليات الجانبية من خلال بلاطات زائفة ، وإعادة دهان السقف المدجن على يد مُزخرف مسارح ..^(٨) ، فإن كنيسة سانتو دومنجو تحتفظ بأفضل سقف مدجن فى كيتو .

كما توجد فى عاصمة الدائرة بعض النماذج التى نطلق عليها فى كولومبيا الأسقف المبطنة Techos forrados ، وهو عبارة عن مسطرة الجوانب la tablazón تحت البنية ، بحيث تبقى هذه الأخيرة مغطاة وبها مساحة مستوية لوضع موضوعات زخرفية . وفى إطار هذا النظام يمكن أن نشير إلى مصليات مقر الإقامة فى دير لامرثيد ، وهى مصليات أقيمت فى منتصف القرن السابع عشر . وكذلك مصليات دير سان فرانتيسكو ، وصالة الاجتماعات فى دير سان أغسطين ، وسقف بلاطة كنيسة سان فرنتيسكو فى نهاية القرن الثامن عشر .

الهوامش

A. Ortiz Crespo, Techumbres y cubiertas mudéjares en el Ecuador, págs. (١)
265-286. También, Influencias Mudéjares en Quito, págs 203-213.

J. M. Vargas, Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico. (٢)

Cit. J. M. Vargas, op. cit., pág. 128. (٢)

A. Ortiz Crespo, Influencias Mudéjares en Quito, pág. 206. (٤)

Ibidem. (٥)

Cfr. R. Gutiérrez y G. Viéuales, San Francisco de Quito, págs. 36-38.(٦)

A. Ortiz Crespo, op. cit., pág. 209.(٧)

Ibidem, pág. 210. (٨)

الفصل السابع

أعالي دائرة شاركس charcas (بوليفيا)

تتسم الدراسات المتعلقة بالفن المدجن في بوليفيا بندرتها ، وليس أمامنا في الوقت الحاضر إلا أوصاف بسيطة تساعدنا في إلقاء نظرة أولية على ميراث ثري ، في حاجة إلى تصنيف وتحليل في إطاره التاريخي^(١) .

تولى الباحث بدرو كيريخاثو P. Querejazu رصد مجموعة من الكنائس التي سارت على النموذج المدجن في المناطق الريفية التابعة لكل من محافظة لاباث La Paz ، وأورو Oruro ، وبوتوسي Potosi ، فكنيسة Caquiaviri هي واحدة من أهم الكنائس ، ولقصور الكهنة بها قبة مضلعة Cruceria مشيدة من الحجر وقائمة على مناطق انتقال ، أما البلاطة فسقفها من هيكل خشبي ظاهري ، وقد شيدت الكنيسة عام ١٥٦٠ على يد الفرنسيين ، ولا نعرف شيئاً عمّن قام بالعمل والإشراف ورغم ذلك يفترض أنه / خوان بينوكو J. Tinoco ، حيث تم التعاقد معه لإقامة عدة كنائس في إقليم الهنود الباكاج Pacajes . وتعتبر كنيسة Callapa من أقدم الكنائس وأهمها وهي في ذلك على شاكله كنيسة Caquiaviri . تتكون الكنيسة المذكورة من بلاطة واحدة ممتدة ، ونقطة الاختلاف هنا هي أن السقف بكامله هو من هيكل خشبي مرئي . كما أن مقصورة الكهنة لها عقد مدخل Toral بالمقارنة بالبلاطة كما أن المصدر الداخلي مثنى^(٢) .

وتوضح هذه الأوصاف استخدام البلاطة الواحدة مع عقد مدخل لمقصورة الكهنة ، وهو تصميم مناسب لأداء الشعائر ، كما أنه يتسم بقلّة التكلفة وتوافقه مع تقنيات الأسقف الخشبية . ورغم هذا فهناك نماذج أخرى أكثر تعقيداً ، وهذا ما نراه في حالة كنيسة سان لويس دي سكاكا Sacaca في محافظة بوتوسي Potosi . حيث تتكون من مخطط

عبارة عن صليب لاتيني وبلاطة ممتدة ، ولها سقف من هيكل خشبي مرئي من طراز المسند والرباط وكذلك مصليات جانبية ، ومقصورة كهنة بها سقف فيه قصاع مستقلة ، ويعتبر سقف مقصورة الكهنة أكثرها أهمية فهو سقف مثنى وله مصد في الوسط عبارة عن مقربصات . أما الزخرفة الخاصة في القصاص فتضم مجموعة ألوان ضاع معظمها في الوقت الراهن^(٣) .

وتعتبر مدينة Potosí - في الدائرة الجغرافية الثقافية لمحافظة شركاس - البلدة تضم في الوقت الحاضر المجموعة الأكثر أهمية من المباني المدججة ، وهذا ما يشير استغرابنا خاصة ونحن نعرف الأهمية التاريخية للمكان كمنجم لاستخراج الفضة . ولقد عمل النجار لاثارودي سان رامون في كنيسة سانتو دومنجو وهو الذي قام بإعداد سقف مصلى Dulce Nombre de Jesus . وتتضمن الوثائق الخاصة بهذا المكان تصميمه ومنه نستنتج استخدام الهياكل الخشبية المكونة من الكتل Limas والمصد المكشوف . وفي عام ١٦٢٢م تولى بدرو توران إعداد السقف الخاص بالكورس ، وهو سقف من طراز المسند والرباط " وبه قصاع بها ورود ، وأشكال بيضوية ، وحليات معمارية مسننة " ^(٤) .

أما كنيسة لامرثيد - الكائنة في Potosí - فسقف بلاطتها من الخشب من طراز المسند والرباط ، أما المصد فهو مكشوف وهو عبارة عن تشبيكة من ثمانية ومجموعات مقربصات . كما أن الجوانب السفلية مكشوفة عند المناابت وفي الوسط . ويرى الباحث بدرو كيريكاثو أن من قام بإعداد السقف كان كل من / لاثارودي سان رومان وألونسو دي جونجورا ، حيث توجد وثائق تشير إلى أنهما عملا في إعداد مصليات ومقصورة الكهنة الخاصة بالكنيسة خلال الفترة من ١٦٢٩م حتى ١٦٣٠م ، وفي عام ١٦٧٦م تولى المعلم النجار أنطونيو ديات كورثيا تنفيذ سقف مصلى Cristo de la Columna الكائن في نفس الكنيسة ^(٥) . كما جرت يد الترميم مؤخرا على كنيسة La Merced حيث تم إحلال أسقف أخرى محل تلك التي كانت فوق مقصورة الكهنة والمصليات الجانبية ، وما هو موجود الآن إنما هو هيكل خشبي ذو مسند ورباط على الطريقة الحديثة .

علينا أن نشير أيضا إلى دير سانتا تيريا ، حيث شيدت كنيسة الدير عام ١٦٩٢م ، ولها سقف من طراز المسند والرباط بدون تشبيكة لكنه مزخرف بألوان رائعة .

وتقع كنيسة Copacabana خارج الرقعة العمرانية للمدينة ، وقد بدأ العمل فيها مع بداية القرن السابع عشر وهي تابعة لجماعة سانتياجو ، كما انتهت الأعمال عام ١٦٨٥م. وتتألف الكنيسة من صليب لاتيني عليه أسقف خشبية مئمنة في منطقة التقاطع وفي الأذرع الصغيرة ، وفوق منطقة التقاطع هناك قبة تسير على طراز Sertiana أما سقف البلاطة الرئيسية فهو عبارة عن طراز المسند والرباط ، وقد تولى الإشراف على البناء لوكاس إيرنانديث ، وهذا حسب ما جاء في وصيته عام ١٦٨٥م^(٦).

وتعتبر مدينة سوكري Sucre - ومعها مدينة Potosí - مركزا آخر من المراكز التي تضم العمارة المدججة ، ونبرز من بين كنائسها تلك المسماة بكنيسة سان فرانسيسكو التي صممها خوان بايخو J. J. Vallejo حوالي ١٥٧٠م . وقد انتهى العمل فيها خلال العقد الثاني للقرن السابع عشر . ويلاحظ أن كلا من السقف الخاص بالبلاطة وكذلك الخاص بمقصورة الكهنة من هيكل خشبي ، إلا أن سقف البلاطة من طراز المسند والرباط ، أما سقف الصدر فهو مئمن من كتل معمرية مع مصد مكشوف وفي وسطه شكل نجمي مكون من ستة عشر طرفا ، أما حارات الجوانب فهي مزخرفة بأشكال مستطيلة . ويبدو أن معلمى العمارة / مارتين دوايدو M. Oviedo قد عمل فيها . وقد تعلم فنون مهنته على الطريقة الإشبيلية وجاء من مدينة Potosí بعد إنجاز أعمال في كل من مدينة المكسيك وليما^(٧) . وتوضح تنقلات هذا الفنان الوحدة الثقافية لأمريكا وخاصة خلال سنوات تحديد الهوية أى خلال فترة نيابة الملك .

ولقد كان خوان بايخو J. Vallejo الرجل الذى صمم كنيسة لامرثيد ، التي انتهى العمل فيها بعد وقت طويل حيث تعاقب عليها معلمون كثيرون (١٦٢٠م) . أما مصليات منطقة التقاطع فسقفها عبارة عن هيكل خشبي ذات قيمة فنية متفاوتة في كنيسة سان روكي ، وفي دير سانتا كلارا ، ودير سانتا تريزا .

وتعتبر مجموعة اليسوعيين المسماة Sucre المنشأة في دائرة شار شاس Char من أفضل المجموعات ذات السقف المدجن وهي اليوم باسم سان ميغل . أما Chas

المبنى فهو على شكل صليب لاتينى وانتهى العمل فيه عام ١٦٢٠ م . أما سقف منطقة التقاطع فهو مئمن من كتل معمرية ، وجوانبه مكشوفة تماما وبها تشبيكة من ثمانية . والمصد مفتوح من وسطه وذلك لوضع منور يضىء المكان ، كما أن داخله مزخرف بالجروتسك . أضف إلى ما سبق هو أن مقصورة الكهنة وذراعى الصليب قصيران للغاية ولها هياكل خشبية مئمنة من كتل معمرية ، وزخارف عبارة عن تشبيكة من ثمانية فى منطقة الجوانب والمصد . أما البلاطة الرئيسية فهي مسقوفة بهيكل من طراز المسند والرباط وتشبيكة تتسم بالبساطة (٨).

أما فيما يتعلق بالعمارة المدنية فهناك مجموعة هامة من المباني ، حيث يلاحظ أن القاسم المشترك فيما بينها هو الصحن كعنصر قد توزع حوله الحجرات المختلفة ، مثل منزل Gran Poder هي الآن مقر المتحف الاستعماري فى شركاس فى سوكرى Sucre، هنا وطف زخرفى يحيط بالعقود . وهناك منزل كونت / كارما فى بوتسوسى Potosí . إلى غيره من المنازل الخاصة بعلية القوم فى سانتا كروز دى لاسيراً . ومع ذلك فإن الصحن فى حد ذاته لا يعتبر علامة على العمارة المدجنة ، وبالتالي لابد من إجراء المزيد من الدراسات المستعمقة فى هذا المقام .

الهوامش

CAPÍTULO 7: LAS TIERRAS ALTAS DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS (BOLIVIA)

Entre los estudios genéricos sobre arte boliviano se pueden destacar: M. (١) Chacón, Arte Virreinal en Potosí Más concretamente sobre mudéjar citaremos los trabajos de P. Querejazu, El Mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, págs. 253-264 y Aproximación a las manifestación del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia, págs. 227-236.

P. Querejazu, Aproximación a las manifestación del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia, pág. 232. (٢)

P. Querejazu, El Mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, pág. 258. (٣)

M. Chacón, Arte Virreinal en Potosí, pág. 45. (٤)

P. Querejazu, Aproximación a las manifestación del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia, págs. 232-233. (٥)

M. Chacón, op. cit., pág. 55. (٦)

P. Querejazu, El Mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, pág. 260. (٧)

Ibídem, pág. 260. (٨)

الفصل الثامن

مملكة غرناطة الجديدة

٨ - ١ : عمليات إقامة قرى الهنود :-

لم تمثل عملية إقامة المدن الجديدة في أراضي مملكة غرناطة الجديدة وأراضي مقاطعة بوبايان Gobernación de Popayán في النصف الأول من القرن السادس عشر نهاية المطاف في المنظومة الاستعمارية . وقد أسست في هذه الفترة مدن قرطاجنة ، (١٥٢٢ م) وكالي ، وباستو Cali y Parto ، وبوبايان (١٥٢٧ م) ، وبوجوتا Bogotá ، وتونخ Tunja (١٥٢٩ م) ، وقرطاج Cartago (١٥٤٠) ، وأنطاquia Antioquia (١٥٤١ م) . وهذه أبرز المدن التي أسست كما أنها جُلها تقع في نطاق الحدود السياسية لجمهورية كولومبيا حاليا . كما أن المهام والإقطاعات الموهوبة للفرزة المستعمرين لم تلق الرد المناسب من قبل هؤلاء ، وخاصة فيما يتعلق بالواجب المنوط بهم ، وخاصة تنصير الهنود ، وبناء الكنائس والحفاظ عليها .

عقد السيد / فرأي لويس ثاباتا دي كارديناس - أسقف سانتافي في بوجوتا - اجتماعا عام ١٥٧٥ م ، قرر فيه إقامة قرى للهنود ، ولم يكن ذلك القرار إلا استجابة متأخرة لمرسوم ملكي صدر في ٩/١٠/١٥٤٩ م ينص على الأمر نفسه . أضف إلى ما سبق أن هذه التعليمات لم يكن لها صدى كبير حتى الإصلاح الزراعي الذي تم إقراره عام ١٥٩١ م على يد رئيس الدائرة السيد / أنطونيو جونثالث . وتحول نظام الإقطاع - الذي يركز الضرائب على السكان المحليين ، ويتم إقراره لمدة جيلين أو ثلاثة أجيال - إلى عَقبَةٍ نظرا لسرعة إلفائه ولتضاؤل مقدار السكان المحليين . أما تركيز الهنود في

القرى فقد أسهم في تحرير مساحات شاسعة من الأرضى ، حصل عليها الإقطاعيون وتحولوا بذلك إلى كبار الملاك .

وقد أسفر هذا التغيير فى السياسة الزراعية عن أمور كثيرة ، ومن بينها نجاح نظام قرى الهنود خلال السنوات الأخيرة للقرن السادس عشر وبدايات السابع عشر " فالقرى التى يتم تنفيذها اعتبارا من عام ١٥٩٢م هى عبارة عن مناطق استيطانية يتم من خلالها جمع عدة قرى فى قرية واحدة ، ويُعَيَّن لكل دافع ضرائب منطقة محددة . ويتم تحرير الايصالات (إذا كانت ملكية الأرض مشاعا ولا يمكن الفصل بينها) كما يتم تحديد مكان للكنيسة ومنزل معلم التربية الدينية " (١) .

ونستطيع من خلال نصوص هذه التعليمات المختلفة المنبثقة عن اجتماع عام ١٥٧٥م وعن اجتماعات أخرى لاحقة التوصل إلى الشكل العام الذى كانت عليه الكنائس الكائنة فى تلك القرى . ويرى الباحث خايمي سالثيدو J. Salcedo وجود ثلاثة أنماط ، يوجد أولها فى محافظة تونخا ومحافظة سانتا فى ، أما الثانى فهو فى وادى كاوكا Cauca ، وبوبايان ، ونارينو Nariño ، والثالث فى إقليم Tierra - dentro الداخل .

ويصف النمط الأول على النحو التالى : " فالبوابة تتكون من رباطين estribos ملاصقين للواجهة ، وبعمق يصل إلى باتين Vara ، طول الوحدة ٨٢٥ سم ، وهذا الفراغ مسقوف بامتداد سقف البلاطة . وفى الواجهة أو المقدمة هناك altozano يقصد بذلك فناء صغيرا يحيط به حاجز صغير وبه مصطبة للقيام بوظيفة تعليم مبادئ الدين . أما البلاطة فتتمتد ما يقرب من ٥٠ إلى ٦٠ بارة ، وعرضها يتراوح بين ٩,١٢ بارة ، وارتفاعها حوالى ٦ بارات . وينفصل المذبح عن البلاطة بعقد مدخل Toral وله ثلاث درجات للوصول إلى مقصورة الكهنة أما السقف فهو مرتفع . كما نجد مكان التعميد ملاصقا للمدخل ، أما قاعدة حفظ المقدسات فهى جانبية ، ولها سقف عبارة عن هيكل خشبى من طراز المسند والرباط ، لكنه عادة ما نجد الحوائط وفى منطقة الصدر الداخلية . كما أن برج الجراس فى الواجهة . وعادة ما نجد الحوائط مدهونة . وهذه الكنائس تشبه فى عمارتها وزخرفتها تلك الكائنة فى دائرة كوئكو Cuzco ، علينا ألا

نفسى أن فراى لويس ثاباتادى كارديناس كان المراقب العام لجماعة الفرنسيسكان فى بيرو ، وبالتالي كان على علم بالتجارب التى يطبقها نائب الملك / توليدو^(٢) . أما النمطان الآخران فيختلفان أساسا من حيث جودة المواد المستخدمة ، حيث نجدها أكثر فقرا ، لكن الاتفاق واضح فيما يتعلق بتوزيع الفراغات .

والى جوار هذه الأسس والأنماط المشتركة هناك سبب تجارى يدفع إلى إقامة مثل هذه الإنشاءات وإلى وجود نماذج مشابهة . وهنا نجد أن الحاكم Oldor السيد / لويس إنريكيث ، الذى بدأ زيارته عام ١٦٠٠م ، يتولى إقامة عدد كبير من قرى الهنود ويتعاقد مباشرة مع كل معلم أو فنى لبناء عدة كنائس (ستة عقود فى المتوسط لكل واحد منهم) ، وعلى ذلك نجد أن هؤلاء المقاولين يضغطون على الإقطاعيين والسكان المحليين ، حيث كان على كل طرف سداد ثلث المبلغ اللازم لبناء دار العبادة . أما تاجه فيتولى سداد الثلث الباقى . وعلى هذا تَففى غضون زمن قصير يقرب من عشر سنوات نجد أن أغلب القرى التى أُسست على يد لويس إنريكيث فى منطقة الهضبة العليا Cundiboyacense كان بكل واحدة منها كنيسة جيدة البناء كما تتسم القرية بمتانة رقعتها العمرانية^(٣) .

ومن بين الكنائس الفقيرة التى شيدت طبقا لهذه المخططات هناك كنيسة توباجا Topaga وساتشيكا Sachica و sutatause ، وكذلك بعض النماذج الأخرى فى Mompox . ورغم أنه يجب أن نضع فى الاعتبار عمليات الإحلال التى تمت بناء على تدهور حالة المباني إلا أن التقنيات الأصلية ظلت حتى القرن العشرين . ولا يمكن لنا فى الوقت نفسه تصور الشكل الداخلى للكنائس دون الألوان الجميلة على الحوائط ، وكذلك وضع الكثير من حوامل الأيقونات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكان الغرض منها استكمال الدلالات الطقسية للمكان .

٨ - ٢ : الإنشاءات الرئيسية :-

تم إنجاز أبرز المباني التى تحمل الطابع المدجن فى المدن الكبرى ، رغم أن الزلازل ، والحرائق ، والتعديلات قد أتت على معظم الموروث من هذا التراث ، ومع هذا فلازلنا

نشاهد في عصرنا بعض النماذج في مدينة بوجوتا ، وتونخا ، وباستو ، وقرطاجنة . ورغم ذلك فقد درسنا هذه المدينة عند تناول منطقة الكاريبي .

وعند الحديث عن بوجوتا يجب أن نبدأ بالمبنى الذي أطلق عليه " الكاتدرائية الثانية " التي اختفت . وكانت الكاتدرائية تأخذ المخطط البازليكي ولها مذبح رئيسي له عقد مدخل وسقف عبارة عن كتل معمرية مثمثة ، أما البلاطة الرئيسية فسقفها من طراز المسند والرباط بينما البلاطتان الجانبيتان لهما سقف معلق . وقد تم التعاقد على إقامة الكاتدرائية عام ١٥٥٦م ، وكان النجار / خوان ثوبياناً J.Zubillane هو المسئول عن العملية .^(٤) وفي تونخا ، وكيتو ، وكورو ، وقرطاجنة يتكرر نفس النموذج البازليكي الذي استخدم في بناء أولى الكاتدرائيات المكسيكية التي زالت من الوجود .

وقد شهدت كاتدرائية بوجوتا نوعاً من إعادة البناء دون أن يطرأ أى تعديل على توزيع مسطحاتها ؛ إذ وُضع لها سقف خشبي جديد عام ١٥٨٤م على يد النجار بدرو لابنيا . كما أن إعادة استخدام السقف ذي الحجرات الكائنة فوق القباب في المبنى النهائي الذي يعود إلى نهاية القرن الثامن عشر قد هيا الطريق أمام البروفسور خايمي سالتيديو لمحاولة إعادة بناء جزئي لمخططها^(٥) .

وهذا التجديد المستمر والإثراء لمبانٍ بدأت طريق حياتها بشكل بسيط ، ثم أخذت تزداد ثراءً فنياً وقوة بزيادة تعداد السكان وزيادة الرقعة العمرانية ، هو من المشاهد التي تتكرر كثيراً في المباني الثانوية مثل كنيسة كونثبثيون ، حيث تواردت الأنباء عن قيام النجار جوان سانشيث جارثيا عام ١٥٨٦م بإحلال سقف آخر محل القديم الذي تعرض للتآكل عام ١٦١٧م .

وتعتبر كنيسة سان فرانشيسكو أفضل مبنى مدجن في عاصمة نيابة مملكة غرناطة الجديدة ابتداءً من القرن الثامن عشر . فقد شُيد مبنى الكنيسة عام ١٥٨٣م أما السقف فيعود إلى الفترة من ١٥٩٠م حتى ١٦١١م . ورغم التجديدات التي جرت عليه على يد المهندس المعماري / بترس Petrés خلال القرن الثامن عشر ، فإننا نرى - في الأصل - البلاطة الواحدة والمذبح الكبير ذا عقد المدخل toral . وتتسم مقصورة الكهنة

بعمقها ، وسقفها عبارة عن كتل رائعة من الكتل المعمرية ، وهي مستطيلة المساحة ومثمثة ، أما المصد فهو مكشوف بالكامل ، وبه تشبيكة من ثمانية وعناقيد مقربصات مذهبة .

أما هيكل سقف البلاطة فهو من طراز المسند والرباط ، وله أوتار وتربيعات في المصد المكشوف . وقد تولى خايمي سالتيدو دراسته دراسه دقيقة وخاصة فيما يتعلق بالاستخدام الأمثل للمثلثات Cartabanes ، طبقا للنظريات التي طرحها كل من دييجو لوبث دي أريناس وفراي أندرس دي سان ميغل بعد ذلك . وفي نهاية المطاف نجد أن المجموعة الخاصة بجماعة الفرنسيسكان تكتمل بمصلى Chapetón ذات السقف البسيط ، المثلث ذي الكتل المعمرية والمزخرف بتشبيكة في المصد .

ويرى البروفسور سالتيدو " الباحث الذي سرنا على نهجه في التحليلات السابقة " أن أسقف كنيسة سان فرانسيسكو تقدم لنا في كنيسة سانتافي في بوجوتا طائفة من المعلمين النجارين القادرين على تنفيذ الهياكل المعقدة بنفس درجة الأصالة والدقة التي يشترطها من خلال كتابه الشهير " (٦) .

وقد كان الأسقف فراي خوان دي لوس باريوس الرجل الذي وقف وراء مشروع كاتدرائية بوجوتا ، وهو نفسه الذي أمر بإعداد هيكل السقف الخاص بكنيسة تونخا عام ١٥٦٧م ، والتي أصبحت اليوم كاتدرائية . وقد تعاقد النجار فرانسيسكو أبريل على القيام بهذا العمل الأخير ، واستمر العمل فيه ابتداءً من عام ١٥٧٢م حتى أنجزه بالكامل بارتولوميه دي مويا B. de Moya .

تتكون كنيسة تونخا من ثلاث بلاطات تفصلها أعمدة أسطوانية وعقود مدببة . أما سقف البلاطة الوسطى فهو من طراز المسند والرباط مع أوتار tirantes مفرغة بها تشبيكة من ثمانية أطراف مثلما هو الحال في ثلاث تربيعات في المصد ، أما الأطراف (أي البلاطات الجانبية) فسقفها معلق ، وفوق المذبح الرئيسي سقف خشبي مربع ، ومكون من كتل معمرية ومصد مكشوف بالكامل به أربع مجموعات من المقربصات وقبة مقربصات في الوسط .

ومقابل هذه التفاصيل المدججة الهامة نجد المصلى الجنائزي الخاص بـ Man-clipes ، حيث يوجد في سقفه قصاع من طراز عصر النهضة تم استخراجها من كتب

سيرليو . ورغم ذلك هناك بعض المصليات الأخرى ذات السقف المكون من المسند والرباط . وتكتمل ملامح توزيع الفراغات ببعض الزخارف على الحوائط ، حيث تم العثور على آثار لها وعلى التاريخ ١٦٢٤م.

وفي تونخا نجد منشآت أخرى ذات قيمة عالية مثل سان فرانسيسكو . إذ تتكون هذه الكنيسة من بلاطة واحدة ، ولها مذبح ذو عقد مدخل وبعض المصليات الجانبية . وقد قام ميتشور إيرنانديث بوضع السقف الخاص بها عام ١٥٩٥م ، إلا أن العمل تهدم ولم يكن هناك بد إلا إعادة تشييده مع بداية القرن السابع عشر^(٧) . حيث نجد مقصورة الكهنة ذات سقف خشبي من الكتل المعمرية ، وهو سقف مستطيل له أوتار ودعامات مستعرضة Cuadrales . أما المصد فهو مكشوف في المربع المركزي وبه مجموعات مقربصات وقبة من نفس الشكل ، ويوجد فوق البلاطة هيكل خشبي من كتل معمرية ذات أوتار مزبوجة مفرغة في شكل تشبيكة من ثمانية وكذلك دعامات مستعرضة .

وهناك مبنى ضمن جغرافية كولومبيا إلا أنه بعيد عن المدينة وهذا المبنى شديد الارتباط بالممارسات التي نراها في مدينة كيتو ، ألا وهو كنيسة سان خوان باوتيستا دي باستو . ولقد تعرضت هذه الكنيسة لكثير من التعديلات حتى تحولت خلال القرن العشرين إلى مبنى عربي جديد neóarabe . وفي مقصورة الكهنة الخاصة بها نجد هيكلًا مستطيلًا من الكتل المعمرية ذات التشبيكة المكونة من ثمانية في الجوانب ، وفي المصد الذي نرى في وسطه مجموعة مقربصات .

ومن جانب آخر فإن قلة المعلمين من طائفة النجارين قد فتحت الطريق أمام بدائل فقيرة من الناحية البنيوية ، ومع هذا فقد هيأت الطريق لتطوير وحدات زخرفية بديلة للزخرفة الهندسية الجامدة التي كانت من سمات نجارة الخشب الأبيض . وهي الأسقف التي وصفها خايمي سالتيدو بأنها فجّة ، وهي تظهر إما مبطنّة أو على حالها^(٨) .

وتتكون البطانة من لوح عريض مشغول ومُسمّر أسفل " المساند والأربطة " ، وبذلك يعطى نفس الانطباع بوجود شكل المِغْجَن artesa ، إلا أنها تخفي الأخطاء البنيوية المحتملة ، وتساعد البطانة على إثراء الفراغات من خلال الأشكال الهندسية،

والنباتية المذهبة ، والمدهونة عادة على طريقة Serlio أو على طريقة الأيقونات الدينية، وتعتبر مصليا Rosario . وعذراء دى Chiquinquirá في كنيسة سانتو دومينجو دى تونخا من أفضل النماذج . كما نشير في هذا المقام إلى كل من كنيسة سانتا بربارا وسانتا كلارا في نفس المدينة .

أما الهياكل الخشبية التي على حالها embarradas فهي عبارة عن هياكل يوجد في أسفل مساندها وأربطتها أخدود encañado يملأ بالطين ، ويستخدم كحامل للعناصر الزخرفية . أما المجموعة المهمة من هذا الطراز فتوجد في تونخا أيضا، وبالتحديد في منازل المؤسس السيد/ جونثالو سواريث رندون، والكاتب / خوان دى بارجاس . حيث نجد فيهما أوتار مزدوجة بها تشبيكات متقاطعة تعكس أصول وتطور نظام الأسقف .

أما في منزل الكاتب فإن الصالة الرئيسية بها سقف ذو ميل من أربعة جوانب، الأمر الذي يساعد على وجود أربعة جوانب مائلة وكذلك المصدر الرئيسي . وهنا نجد خليطا من العناصر الزخرفية ، من موضوعات الشعارات والموضوعات الدينية ، وتلك الأخرى المأخوذة من الطبيعة مثل : القروء ، والأفيال ، والخيول ، والعصافير ، والغزلان، والبشر المتوحشين ، ووحيد القرن . أضف إلى ما سبق تلك الموضوعات المتعلقة بالفن الكلاسيكي (ديانا وجوبيتر بالاس أتينيا) . ومن خلال عدة صالات في منزل المؤسس Fundador تظهر عدة رسومات ، عبارة عن حيوانات ، ونباتات ، وحكايات أسطورية تدل على مفاهيم رمزية . وكل شيء يبرهن على المعرفة العميقة بالشعارات والجو الخاص بعصر النهضة ، والذي كان يعيشه من أشرف على هذه المنشآت في هذه المنطقة من كولومبيا خلال القرن السادس عشر .

الهوامش

J. Salcedo, Los Pueblos de Indios en el Nuevo Reino de Granada y Popayán, pág. 185.

Ibíd.,pág. 193. (٢)

A. Corradine Angulo, Urbanismo Español en Colombia. Los Pueblos de Indios, pág. 163.

J. Salcedo, Mudéjar en Colombia y Venezuela. Arquitectura y Urbanismo, (٤) pág. 194.

Ibíd., pág. 192. (٥)

Ibíd.,pág. 198. (٦)

J. M. Morales Folguera, Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada, pág. 49

J. Salcedo, op. cit., págs. 198-199. (٨)

الفصل التاسع

“ فنزويلا ”

تأخر ضم الأراضي الفنزويلية إلى نيابة المملكة ، ذلك أن استغلال الموارد الطبيعية للإقليم قد ترك في يد الأسرة الألمانية ويلسر Welser لفترة تمتد من ١٥٢٨م حتى ١٥٤٥م ، وقد جاء هذا بناء على أوامر صادرة عن الإمبراطور كارلس الخامس ، وابتدأ من هذه اللحظة واستمر العمل في إقامة المدن في باقي الأراضي الأمريكية .

كانت جزيرة كوياجوا Cubagua أول مكان في فنزويلا يتم الدخول إليه ، والغرض هو البحث عن الحار الذي سرعان ما نضب معينه في المكان في منتصف القرن السادس عشر . وواصلت جزيرة مارجاريتا Margarita. انفس المهمة بعد الجزيرة الأولى نظرا لثراء وديانها الداخلية ، لكن استغلال ثروات الجزيرة قام أيضا على إعطاء أسرة بيلابوس Villalobos هذا الحق الذي امتد لثلاثة أجيال. ومعنى هذا أن مدينة لاسونثيون Asunción سوف تصبح الرقعة العمرانية الأكثر أهمية ، والتي نجد فيها نمط الكنيسة الذي تكون له الغلبة في أهم المراكز العمرانية .

بدأ بناء الكنيسة عام ١٥٧٠م وامتد حتى عام ١٦١٧م ، وقد تعرض المبنى لتهدم بعض أجزائه على مدار حياته مثلما حدث للمذبح الكبير عام ١٦٦٧م . ولا نعرف شيئاً عن الذين خططوا المبنى أو قاموا ببنائه إذا ما استثنينا المعلم / بلتزار فرنانديث Baltasar F الذي قام بالعمل في ببنائه العقود والأكتاف وخاصة في المرحلة الأخيرة . لكن الأمر الهام هو أنه فيما يتعلق بالفراغات نجد أنفسنا أمام مخطط بازليكي ، الذي يدخل ضمن مستطيل ضخم (١٧٥ × ٥١ م) ، وأن الصدر في العمق وعلى جواره فراغان لحجرة حفظ المقدسات ، وبذلك أمكن الحفاظ على الفراغ المستطيل . وتنفصل

البلاطات عن بعضها من خلال أعمدة توسكانية ، وعقود نصف أسطوانية ، وعليها (الوسطى) أسقف من طراز المسند والرباط ، بالإضافة إلى أوتار مزبوجة . ونجد البلاطتين الجانبيتين تحملان سقفاً معلقاً .

أما الشكل الخارجى فيتسم بالبساطة الشديدة باستثناء الواجهات التى تحمل طابع عصر النهضة ولكن بشكل مبسط . كما أن الإضاءة تتم من خلال نوافذ فى الجدران الجانبية ، أما المذبح الرئيسى فقد أفاد من الارتفاع الضئيل لغرفتي حفظ المقدسات لفتح نوافذ لزيادة الضوء فى الداخل .

هذا الطراز البازيليكي أخذ ملامح الكمال فيه من خلال كاتدرائية أخرى هى كورو Coro ، التى أصبحت بدورها نموذجاً يحتذى لإنشاءات أخرى طوال فترة نيابة المملكة مثل : كاتدرائيات برشلونة ، وأراورى Araure ، وتورميرو Turmero ، وحوانارى Guanare ، أوسانتا أنا دى باراجونا S. A. de Paraguana . وهناك تنويعات لهذا النمط يمكن أن نراها فى كل من أريناس Arenas ، وبيريتو Piritu ، وفيكتوريا ، وكوماناكوا Cumanacoa ، حيث تم إحلال الاكتاف محل الأعمدة اعتباراً من القرن الثامن عشر . كما أن العقود يمكن أن تقوم على كتل من الخشب Pies derechos ، مثلما هو الحال فى كل من Carora ، وتروخيئو وأوبيسبوس Obispos . وأحياناً ما نجد النموذج المذكور وقد تخلى عن العقود ، وبذلك يقوم سقف البلاطة على رافدات كبيرة Zapatas تقوم بدورها على أعمدة أو على كتل خشبية ، وهذا ما نراه فى المبنى الأصلى لكنيسة سان فرانسيسكو فى كاراكاس التى تم تخطيطها عام ١٥٩٢م على يد أنطونيورويث أويان ، كما يمكن أن نرى ذلك النموذج فى عصرنا هذا فى كل من نوترياس Nutrias وباريناس Barinas .

تحدثنا قبل ذلك عن كاتدرائية كورو على أنها (إلى جوار كنيسة أسونثيون الواقعة فى جزيرة مارجاريتا) الأصل فى النموذج البازيليكي فى فنزويلا ، ونظراً لأهمية هذا المبنى (كورو) فقد تحول إلى مقر أول أسقفية ابتداءً من عام ١٥٨٢م ، ولا ندرى من كان مخطط المبنى ومشيده ، ورغم ذلك فهناك معلومات موثقة تشير إلى مشاركة بارتولوميه دى نابيدا فى الأعمال النهائية ، وأنه عندما تولى مسئولية المبنى

(١٦١٥م) كانت الحوائط قد أقيمت كما وضع سقف مقصورة الكهنة ، وهو عبارة عن قبة شيدتها فرانشيسكو رايديث خلال الفترة من ١٦٠٨م حتى ١٦١٣ م . والبلاطات الثلاث مسقوفة بالخشب أوسطها تتبع نموذج المسند والرباط أما الأخرى فمسقفهن معلق .

أما النموذج الآخر - من حيث توزيع الفراغات - الذي نجده في فنزويلا فربما ترجع أصوله إلى جزيرة مارجاتيا ، ويتمثل ذلك النموذج في كنيسة سان خوسيه دي باراجواشي S. J. de Paraguachi التي تعرضت للتهدم والتعديل . ففي كنيسة من بلاطة واحدة ولها مذبح كبير له عقد ومدخل ، وسقف المذبح عبارة عن قبة نصف أسطوانية منفرجة إلى أقصى حد ، كذلك نجد أن البلاطة ذات سقف خشبي . ويمكن أن يرجع تاريخ الإنشاء إلى عام ١٦٠٠م ، وربما قام بالعمل فيها المعلم سيمون دي بوليفار ، حيث نرى اسمه موثقاً في نفس هذا التاريخ في جزيرة سانتو دومنجو . ونشهد هذا النموذج المتعلق بتوزيع الفراغات - مثلما هو الحال في النموذج المشار إليه سلفاً - طوال الفترة الإسبانية مثلما هو الحال في كنيسة سان فرناندو في Baruta ، وسان نيكولاس في كورو ، أو كنيسة كالباريو في كارورا Carora . وكلها كنائس تعود للقرن الثامن عشر .

وقد حفظت لنا العمارة المدنية بعض النماذج ذات الأهمية وخاصة في بلدة كورو ، حيث نعثر على العديد من الدور المصممة حول صحن ذات بوائك ، وبها أسقف مستوية وأسقف أخرى عبارة عن هياكل مقببة من كتل توجد فوق الحجرات الرئيسية . ولا ننسى في هذا المقام الشرفات المطلة على الخارج . ومن بين الدور التي نذكرها في هذا المقام منزل آل أركاي Arcaya ، وآل سنيور Senior ، أو المنازل المسماة دل سول del Sol ، والمنزل " نو النوافذ الحديدية " .

إن ما قدمناه من معلومات في هذه السطور هو ثمرة الاطلاع المباشر على أغلب الأعمال والأبحاث التي قام بها كل من Graciano Gasparini^(١) وإنريكي ماركو دورتا^(٢) . ومن البديهي ضرورة الاستمرار في التعمق في هذا المجال ، ومحاولة الربط بين هذه الأعمال وبين منشآت أخرى توجد في نطاقات جغرافية قريبة (الكاريبي وكولومبيا) ، والبحث في الوقت ذاته عن الوثائق التي يمكن العثور فيها على أسماء

الهوامش

Cfr. G. Gasparini, La arquitectura Colonial de Coro; La casa colonial venez- (١)
olana; La arquitectura colonial en Venezuela; Venezuela. Monumentos Historicos y
Arqueologicos y Templos coloniales de Venezuela

Cfr. E. Marco Dorta, Materiales para la Historia Cultural en Venezuela, (٢)
Madnd, 1967.

ختم أو مدخل ثانٍ

ها نحن قد وصلنا إلى نهاية المطاف بعد هذه الجولة المطولة في عالم العمارة المدججة، وهنا أريد الإلحاح على بعض الجوانب التي تم تناولها وتحديد بعض التساؤلات والشكوك التي لازالت في حاجة إلى إجابة شافية . يقول ديتو فورماجيو Dino Formaggio : "إن رجل العلم ليس ذلك الذي يقدم الإجابات الحقيقية بل الذي يطرح المشاكل الحقيقية"^(١) . ومن هنا لا أجرو على تقديم خلاصة بل أقدم مدخلا جديدا أو ثانيا .

لا يمكن لنا أن نرخص حقيقة الفن المدجن كبديل جمالي ضمن الثقافة السائدة خلال العصر الوسيط المتأخر وخلال بداية العصر الحديث ، كما أن وجود نصوص تستخدم مصطلح " على الطريقة الموريسكية " (وهذا ما ورد في تعليمات كونت تنديا بشأن مذبح الكاردينال مندوثا ، وما جاء أيضا في لوائح مالقة) إنما تشير بوضوح إلى وجود خيار جمالي يمكن قراءته من خلال هذا المجتمع، ونطلق عليه نحن من باب التأريخ له مصطلح المدجن .

غير أن هذا الواقع ليس متماثلاً في حقيقة الأمر في كل واحدة من المناطق الجغرافية التي تواجد فيها . وهنا نجد أن الدراسات الجزئية Sincrónico تفصح لنا عن خطوط متوازية أخرى في التطور إما بالتقارب أو التباعد فيما بينها تاريخيا . وفي هذا المقام أرى أن التحليل الذي قمنا به يتسم بالأهمية ، حيث يدخل في الإطار التاريخي الذي يضم عدة قرون مقابل عدة دراسات تركزت في الأساس على فترات تاريخية معينة أو أقاليم محددة . وهي طروحات تاريخية لجأت إليها ولكن بطريقة ثانوية .

وهناك فراغ واضح يجب ملؤه على الصعيد الجغرافي ألا وهو البرتغال ، فهذه المملكة ليست أكثر من جزء من إسبانيا العصور الوسطى المتعددة الأجزاء، لكنها مستقلة اليوم، وبالتالي فهي في حاجة إلى تاريخ - لنقل - مختلف .

إلا أن الظروف التاريخية واحدة لكافة أنحاء شبه جزيرة أيبيريا . وهنا أرى أن الفن المدجن البرتغالي يعتبر فصلا ناقصا في هذه الدراسة . ولذلك فإن الأبحاث الرائدة التي قدمها فلورنتينو بيريث إمبيد F. P. Embid^(٧) ، وكذلك الأبحاث الحديثة التي قدمها بدرو دياشط Pedró Dias^(٨) ، وكارمن فراجا C. Fraga ، والمتعلقة في هذه الحالة الأخيرة بماديرا Madeira ، وجزر الأزور Azores^(٩) ، هي بالنسبة لنا بمثابة المدخل وليس التبرير .

هناك موضوعات أخرى لازالت بحاجة إلى دراسات أخرى بشأنها ، وهي نسبة الأعمال إلى المؤلف (بمفهومه العام) ، فالعمارة المدجنة عادة ما أطلق عليها مصطلح الشعبية، إذا ما استثنينا تلك الأعمال ذات الطبيعة الملكية. أي أنها توصف بأنها إنتاج فني مجهول المؤلف ودون مشروع محدد . نحن لم نتعمق ، في حقيقة الأمر ، في أسماء الفنانين ، ولم نحاول الحديث عن سيرتهم أو سيرة البعض منهم ومع هذا فإن قائمة الأسماء المطولة التي رأيناها في ثنايا الكتاب ، وكذلك الأسماء الأخرى التي صممتنا عنها - على اعتبار أنها غير ذات أهمية - إنما تبرهن بوضوح على وجود معلمين على درجات متفاوتة في إتقان العمل ، وبالتالي لا معنى لوجود مفهوم " مجهول المؤلف " ، كما تبرهن أيضا على قلة البحث والتقصى في الأرشفة حتى نستوضح تاريخ عمارة كثير من المباني .

ومن خلال بعض الوثائق الصادرة عن الجهات السياسية ، والدينية، وبين علىه القوم يمكن التعرف على التوجهات الفنية التي تؤيد نوعية معينة ذات طبيعة أيديولوجية . وتدفعنا التصاميم ، وأنظمة السداد ، والعقود المسلسلة إلى التفكير في قرارات تتجاوز سلطات وصلاحيات المجتمعات الريفية التي تقوم باللجوء إلى كافة الوسائل لبناء كنائسها . وفي هذه الحالة أيضا لابد من وجود معلمين قادرين على الإشراف على البناء، كما أن تنقلاتهم من مكان لآخر ساعدت على إحداث تشابه بين الأعمال المنفذة في زمن واحد وفي مناطق جغرافية متجاورة .

وهنا يجب القول بأن العمارة المدجنة ليست مجهولة المؤلف . فإذا ما كنا نجهل أسماء أغلب المعلمين الذين ساهموا في أكثر الأعمال محلية، فليس معنى هذا أنهم لم

يكونوا موجودين . ونذهب إلى ما هو أبعد من هذا بالقول بأن أنظمة العمل التي تعرضنا لها بالتحليل في أرغن تحت مفهوم *manobra* (أى إجبار المعلم على أن يكون على اطلاع بمختلف التقنيات المعمارية وإتقانها، وأن تكون هناك طوائف لكل فرع من أفرع نشاط العمارة ، وأن تكون هناك فترات كافية لتحصيل الخبرة) تباعدنا عن المفهوم الشعبى الذى ربما خامرنا فى بداية المسار .

وهذا التأهيل الذى تحددت ملامحه من خلال الطوائف، قد أحدث تأثيره فى تطور الأشكال، وفى تصلب اليد العاملة ، لكنه فى الوقت ذاته هيا الطريق من خلال المعلمين المهرة وذوى القدرات العالية (المهندسون فى حالة النجارة) لتطوير واتخاذ توجهات جمالية جديدة . ولولا وجود هؤلاء المهنيين لما تمكنا من فهم عصر النهضة وعصر الباروك فى إسبانيا طبقا لما يقوله جيرمو بوكلس^(٥) . ويؤيد هذه الفكرة خواكين بيرتشيث ، وخاصة فيما يتعلق بالعالم الجديد . ففى معرض دراسته لنجارة التشبيكة وأسباب استمرارها خلال القرن السابع عشر يقول : " .. يجب أن نشير إلى البعد الثقافى لهذه التكوينات المعقدة ، والتي تتوافق مع التوجهات العلمية التى سادت القرن السابع عشر، وهذا ما تؤكد مخطوطة العمارة لفرانز أندرس دى سان ميغل (١٥٧٧-١٦٤٤م) ، حيث تتضمن دراسة نجارة الخشب الأبيض من المنظور الحسانى السائد فى ذلك العصر " ^(٦) . ولقد كان المهندسون *geometricos* - كما يدل اسمهم عليهم - الخبراء الرئيسيين فى هذا الميدان الضرورى للتصاميم والمخططات ، وهى سمات سوف تكون من ملامح المعماري الحديث . وقد حملت هذه الفكرة تواخاس روخير *Toajas Roger* إلى الخروج باستنتاج يتعلق بمهندسى ذلك العصر *lumetrices* (الوسيط) أصبحوا المعلمين البارزين فى فنون البناء ، وظلوا على هذا الحال خلال القرون : السادس عشر، والسابع عشر ، والثامن عشر ، وخاصة فى تلك الأماكن التى لا يوجد فيها محارون - وهذا ما نراه أساسا فى إشبيلية - حيث كان كبار المهندسين المعماريين الإسبان ممن ينسبون إلى هذه الطائفة " ^(٧) .

أما فيما يتعلق بالبنائين فهنا ندخل فى النقاش الدائر حول مساهمة المدجنين أو الموريسكيين فى التنظيم الإنتاجى . ونحن اليوم على اتفاق فى أن العمارة المدجنة هى

نتاج فنيين سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين، كما أن نسبة كل فئة من المنظور الدينى (وليس من المنظور السلالى) تتغير حسب المشروع ، أو حسب كل منطقة جغرافية . ويمكن ذكر أسماء عديدة للمعلمين المسلمين، وربما كان محمد رامى أبرزها جميعا، ويحدث نفس الشيء فى الجهة المقابلة ، وهنا يجب أن نتعمق فى الدراسات المتعلقة بهذه النقطة، رغم أن الفن المدجن كان سمة من سمات عصر معين . ويهمنى أيضا الإشارة إلى إسهام الأيدى العاملة المدجنة التى هاجرت إلى الأراضى المسيحية أو بقيت فى دورها بعد عملية " الاسترداد " وأحدثت تأثيرات فنية محددة، وهذا دون أن نقلل من إسهام المستعربين الذين كانوا جزءا من مراحل الهجرة والاستيطان ، علينا ألا ننسى أبدا أن الحدود الفاصلة بين الممالك المسيحية والإسلامية كانت مفتوحة دوما للتأثيرات الثقافية ، ولم تكن ذات يوم حائطا أو سوراً منيعاً لا يمكن تجاوزه .

ربما كان الباب الثالث فى هذا الكتاب - المخصص لدراسة الفن المدجن فى أمريكا - هو من أصعب الأبواب تقبلا لدى النقاد ، الذين يعتبرون أن الفن المدجن قد انتهى عصره مع نهاية العصور الوسطى . لكننا إذا ما قمنا بتحليل العمارة خلال القرن السادس عشر فى مملكة غرناطة ، لوجدنا أن برامج التنصير قد سيطرت على مفهوم الملكية المطلقة الذى يعتنقه الملوك الكاثوليك والنمساويون بعدهم ، ولوجدنا أيضا أن الكثير من هذه الخطوط كانت تسير بشكل متواز فى أمريكا ، سواء من المنظور الزمنى أو الشكلى . ولا يمكن لنا أن ننسى وجود دافع معمارى يتطلب دراسات معمقة ويضم مناطق جغرافية ، وفترات زمنية محددة ، وعمليات تصنيف وتوثيق . لقد حاولنا أن نقدم بعض الإجابات من خلال هذا السرد التاريخى ، واعتمدنا فى عملنا على الوقائع التاريخية ، ومع هذابقى العديد من المشاكل التى تتطلب الدراسة و الحل .

كما لاحظنا فى هذه الدراسة عدم تواجد الموريسكيين فى العالم الجديد ، ومع هذا ذكرنا بعض الأمثلة التى تدل على عكس هذه المقولة . غير أنه لازالت هناك تساؤلات حول إسهام الجنود والعبيد الموريسكيين أثناء القرن السادس عشر فى العمل فى أمريكا . ومن بين الأدلة على هذا ما نراه فى لوائح بيراكروث *Ordenanzas de Veracruz* ، التى أصدرها نائب الملك / مندوثا عام ١٥٢٩م (إذ كان من هؤلاء الذين

يدركون جيدا مشكلة المسيحيين الجدد نظرا لأصوله الفرناطية) ، إذ تتحدث تلك النصوص عن الموريسكيين ، ومنعهم هم والسود من حمل السلاح ، سواء كانوا من الأحرار أو العبيد . كما يمنعون من السير في الشوارع بعد مغيب الشمس بنصف ساعة اللهم إلا إذا كانوا مع سادتهم * (٨) . ولابد أن عدد الموريسكيين في بيراكوث (خلال تلك الفترة) كان كبيراً لدرجة أن اللوائح تحدثت عنهم . وهنا نتساءل ماذا كان دورهم ؟ وهل كانوا مجرد عبيد أو جنود ؟

وفي نهاية المطاف لابد من الإشارة أيضا إلى أنه خلال تلك الفترة نعيش قرار طرد الموريسكيين من مملكة إسبانيا ، وأخذت تكتمل مرحلة الاستيلاء على أمريكا الإسبانية . واعتباراً من تلك اللحظات تبدأ مرحلة نواب الملك مثلما هو الحال في مرحلة " مناهضة الإصلاح " في شبه جزيرة أيبيريا ، وهنا تتغير الخيارات الجمالية تبعاً لتغير الأهداف الأيديولوجية (٩) .

نعتقد إذن أن المهمة التي تولينا أمرها في مدخل هذا الكتاب ، والتي تعتبر العمارة المدججة ككل متجانس (في إطار التنوع) ، قد تم رسم الملامح العامة لها . لكن لازلنا بحاجة إلى أبحاث ، ومؤلفين ، ووجهات نظر نقدية مختلفة . غير أنني أمل ، من حيث الطرح والخلاصة ، أن أكون قد تمكنت من إلقاء الضوء وإيضاح واحدة من اللحظات الهامة في تاريخ ثقافتنا .

الهوامش

Dino Formaggio, La Muerte del Arte y la Estética, página 301. (١)

F. Pérez Embid, El mudejarismo portugués. (٢)

P. Días, Geografía Mudéjar; Portugal, págs. 179-190 mudéjar del Portugal (٢) continental, págs. 97-118.

M. C. Fraga González, Los Archipiélagos Atlánticos, páginas 191-198; Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos:

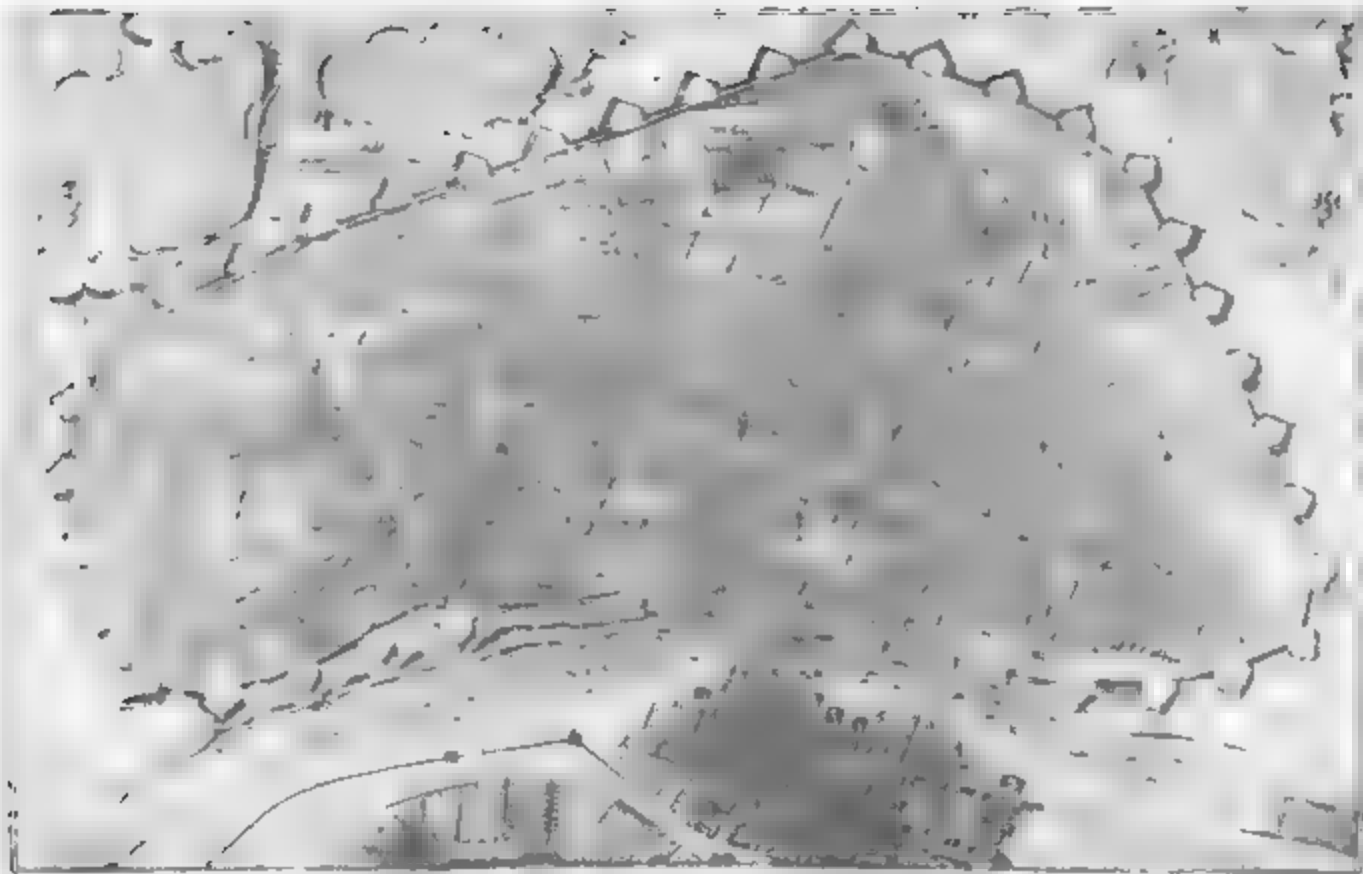
Ganarias, Madeira y Azores, págs. 157-171 y El Mudéjar en Madeira y Canarias, págs. 137-150.

G. Duclos Bautista, Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla, pág. 292. (٥)

J. Bérchez, El arte de la Edad Moderna en la arquitectura, pág. 392. (٦)

M. A. Toajas Roger, Diego López de Arenas, pág. 52. (٧)

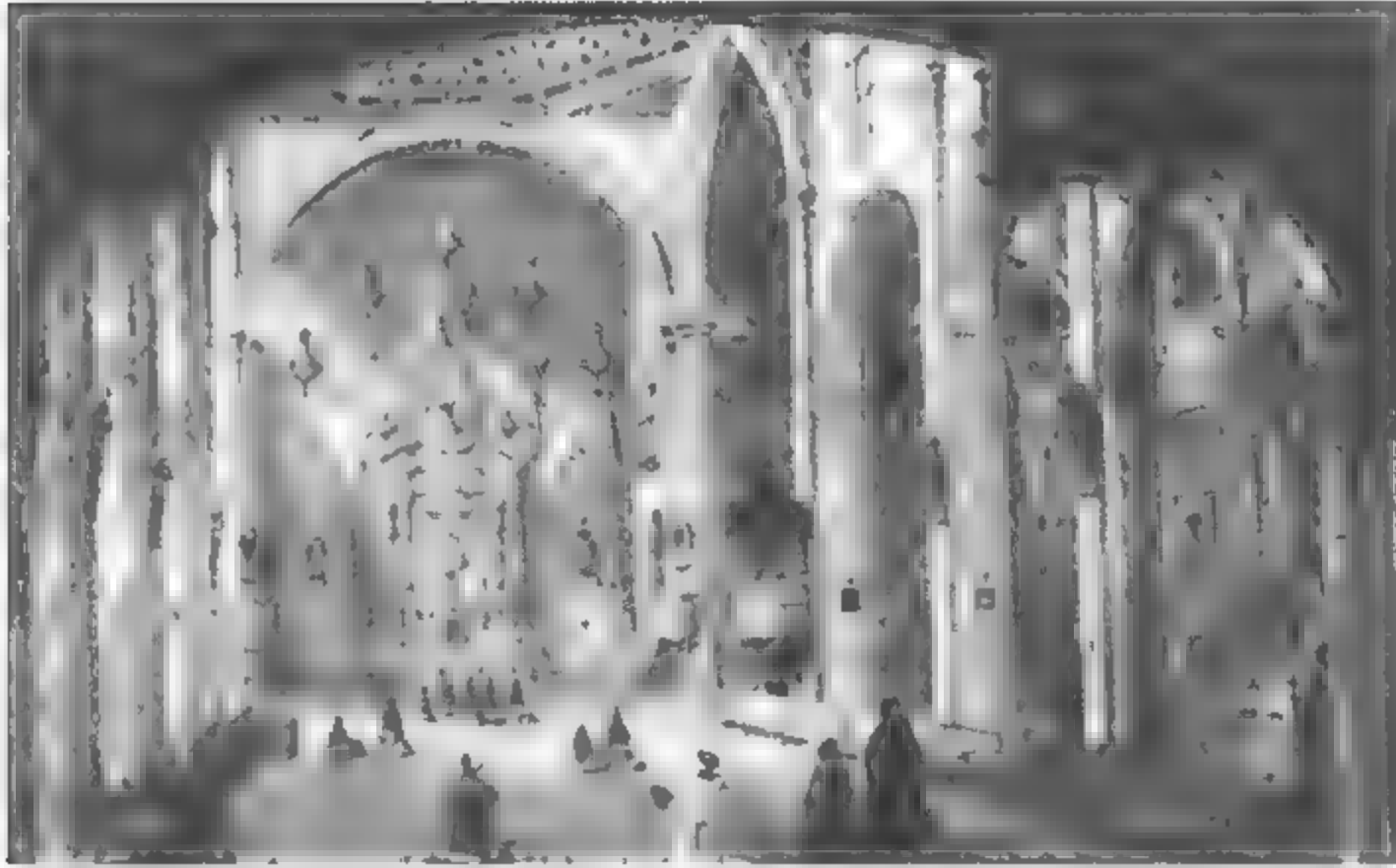
F. Domínguez Compañy, Ordenanzas Municipales Hispanoamericanas, (٨) págs. 64-65.



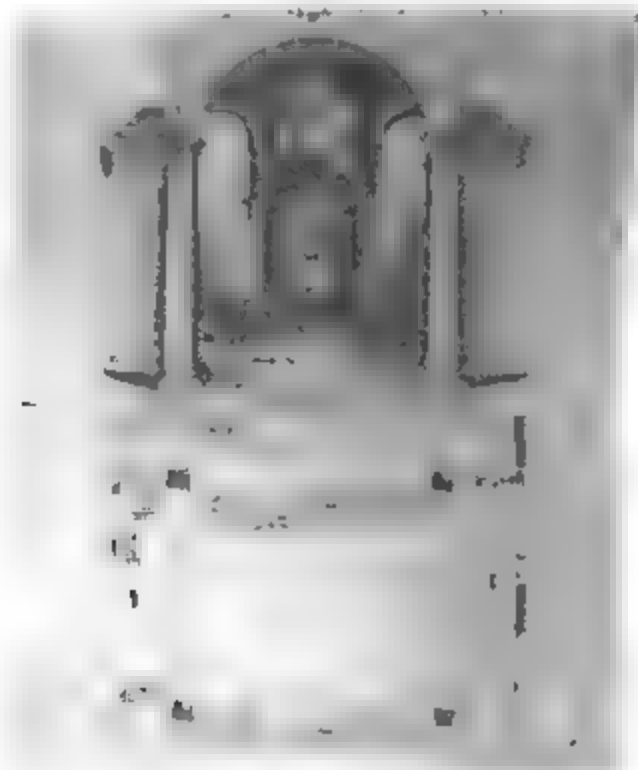
۳۴۱- لیما مخطط من منظور مواز علی النهر . فرای بدرو فولاسکو عام ۱۶۸۵م



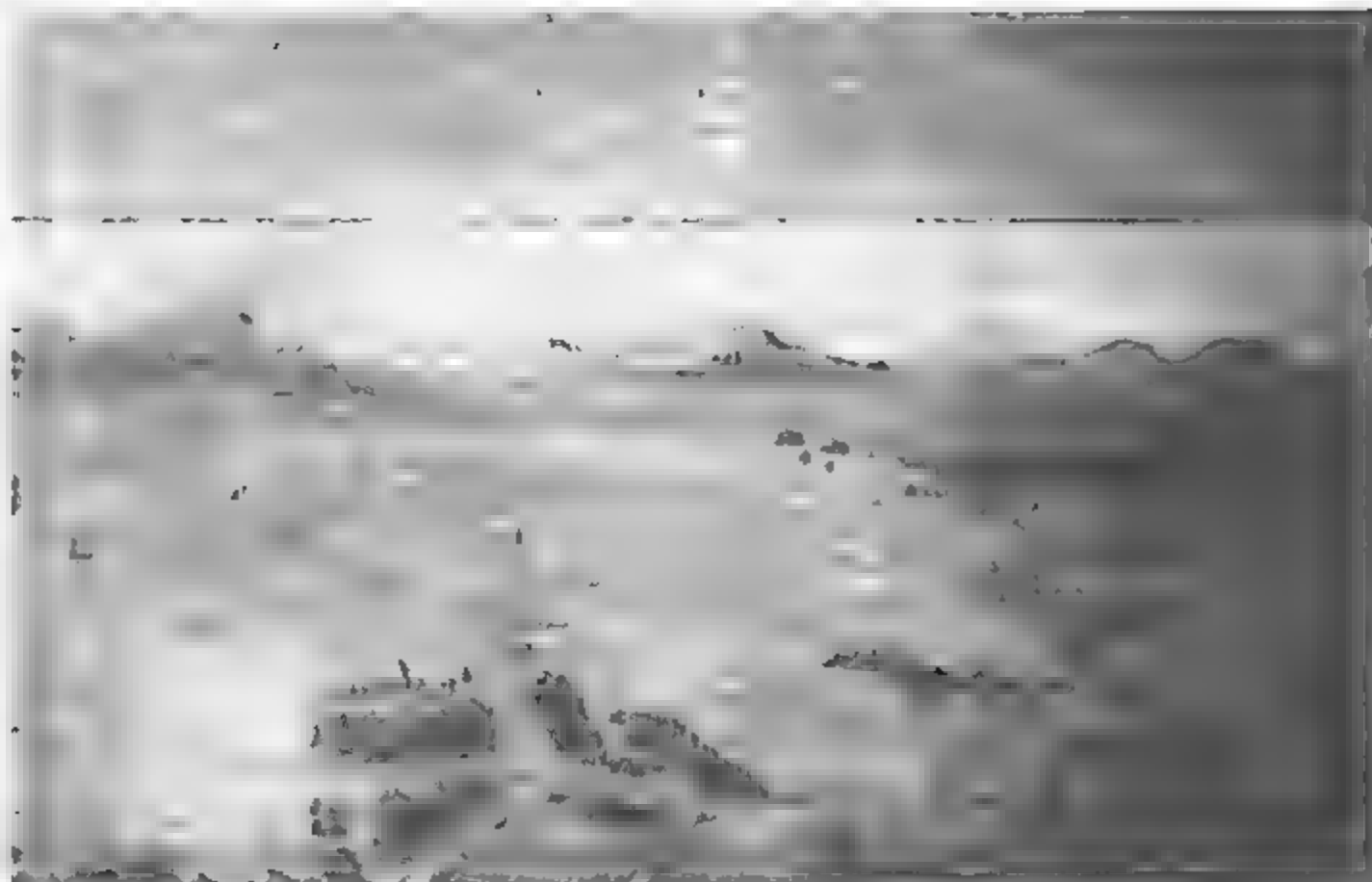
۳۴۲- لیما مخطط من منظور مواز علی النهر . فرای بدرو فولاسکو عام ۱۶۸۵م



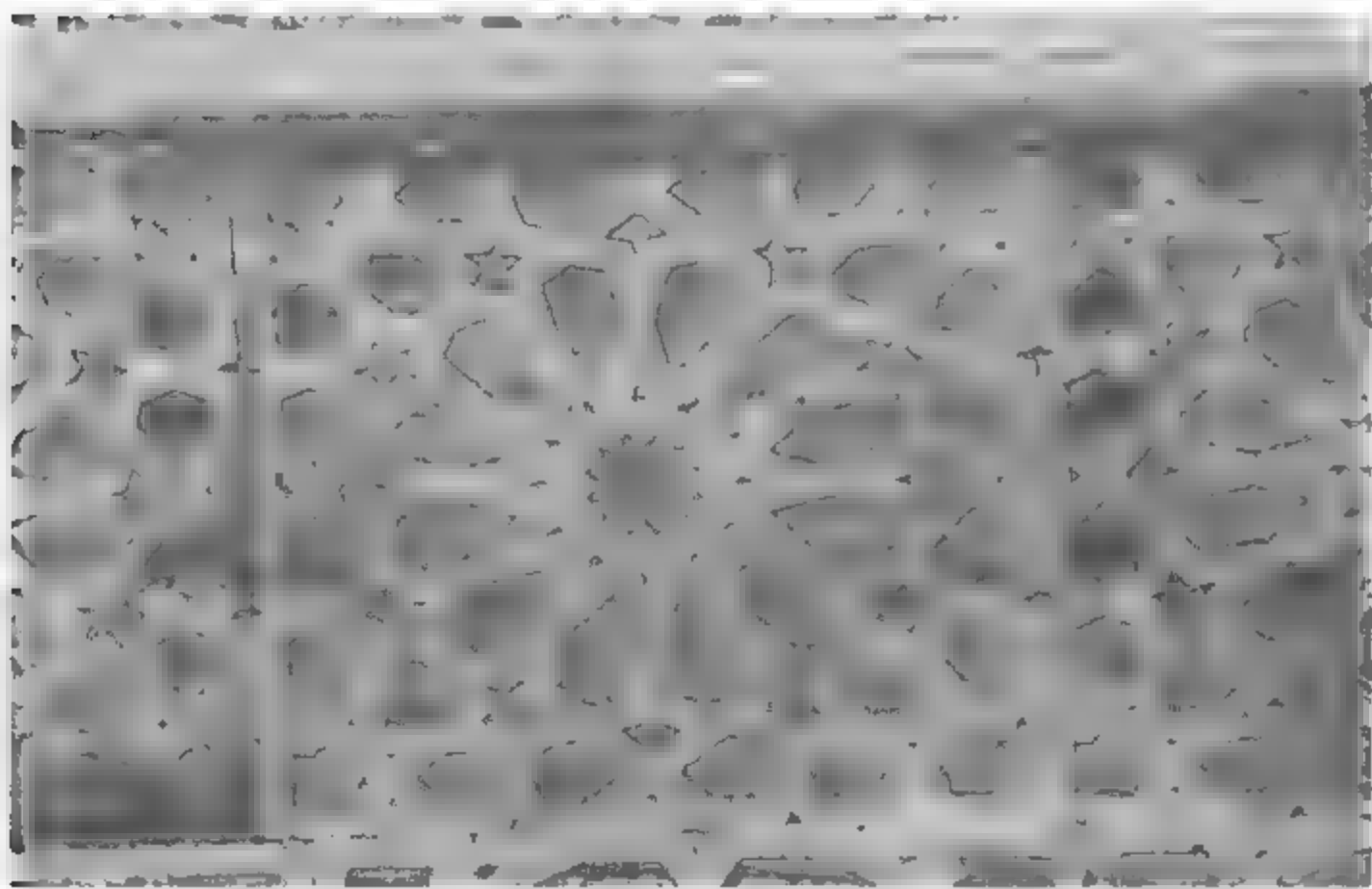
٣٤٣ المكسيك كنيسة لا مرثيد (زالت من الوجود) صورة هجرية ترجع إلى القرن التاسع عشر



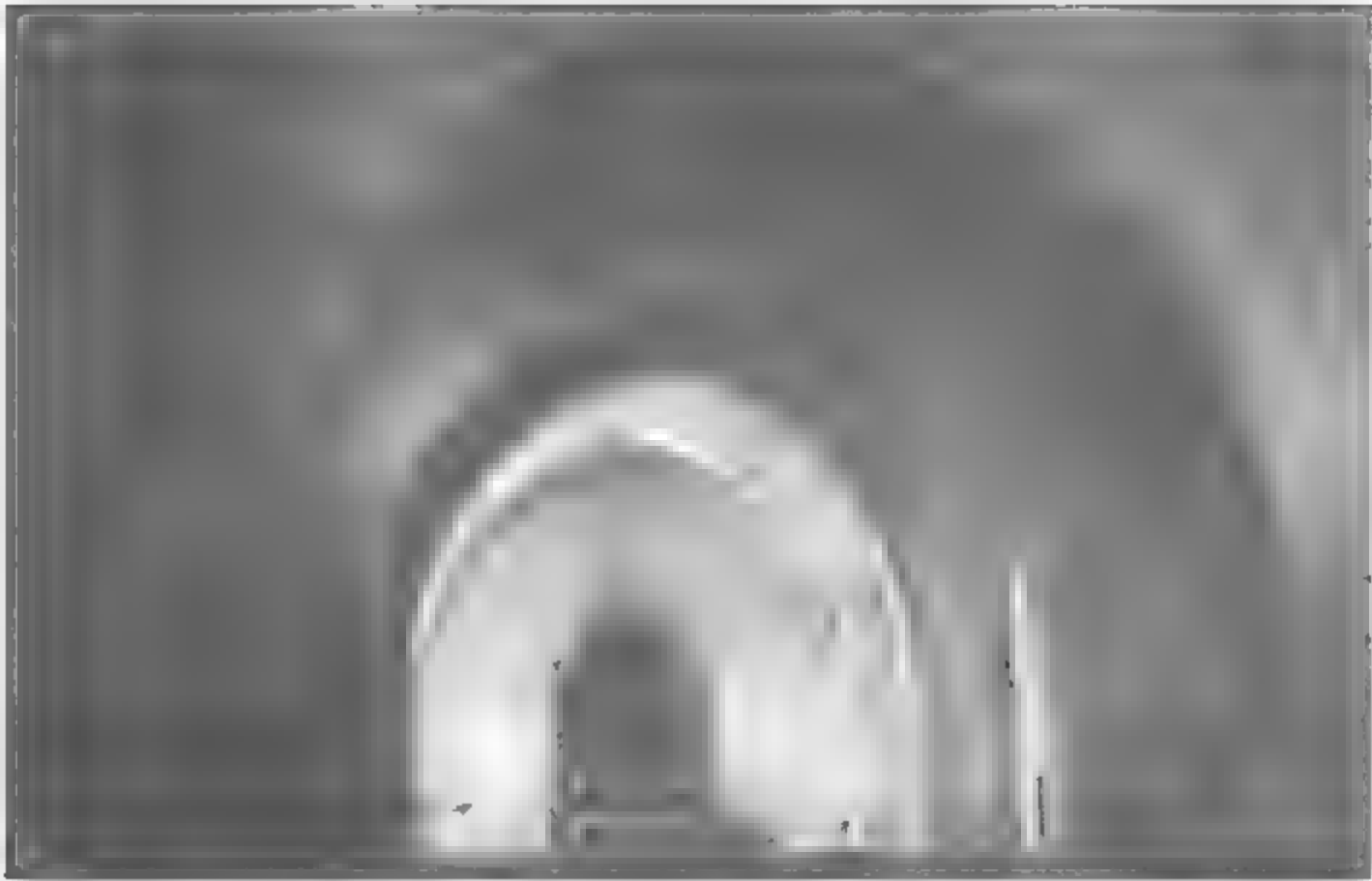
٣٤٤- المكسيك كنيسة مانتو دومنجو . رسم يرجع لعام ١٥٩٠م (الأرشف العام لجزر الهند الخرائط والمخططات المكسيك ٥٦٢)



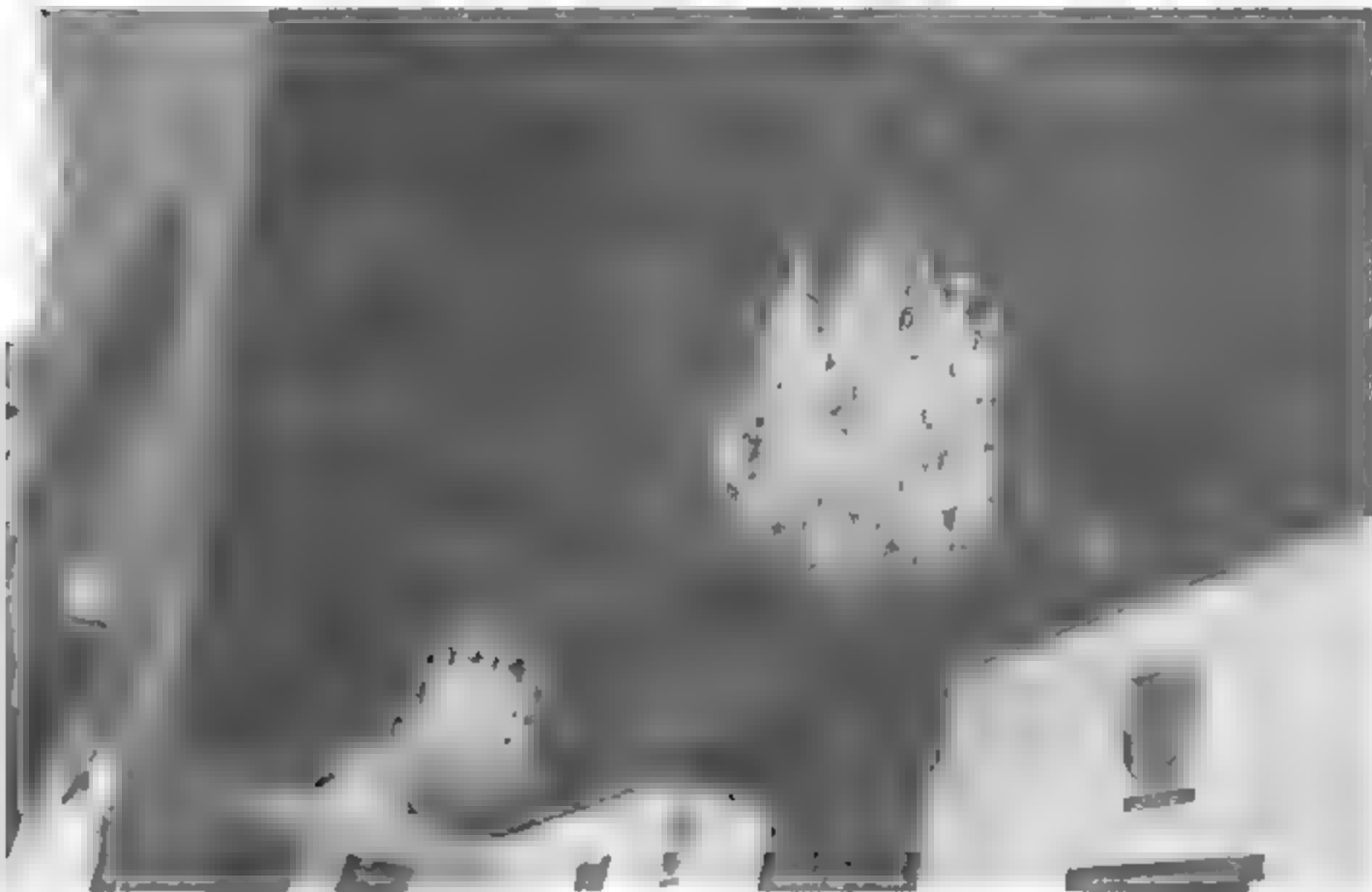
٢٤٥- منظر عام لخوان جومث دي تراسمونتى ١٦٢٨م (المكسيك)



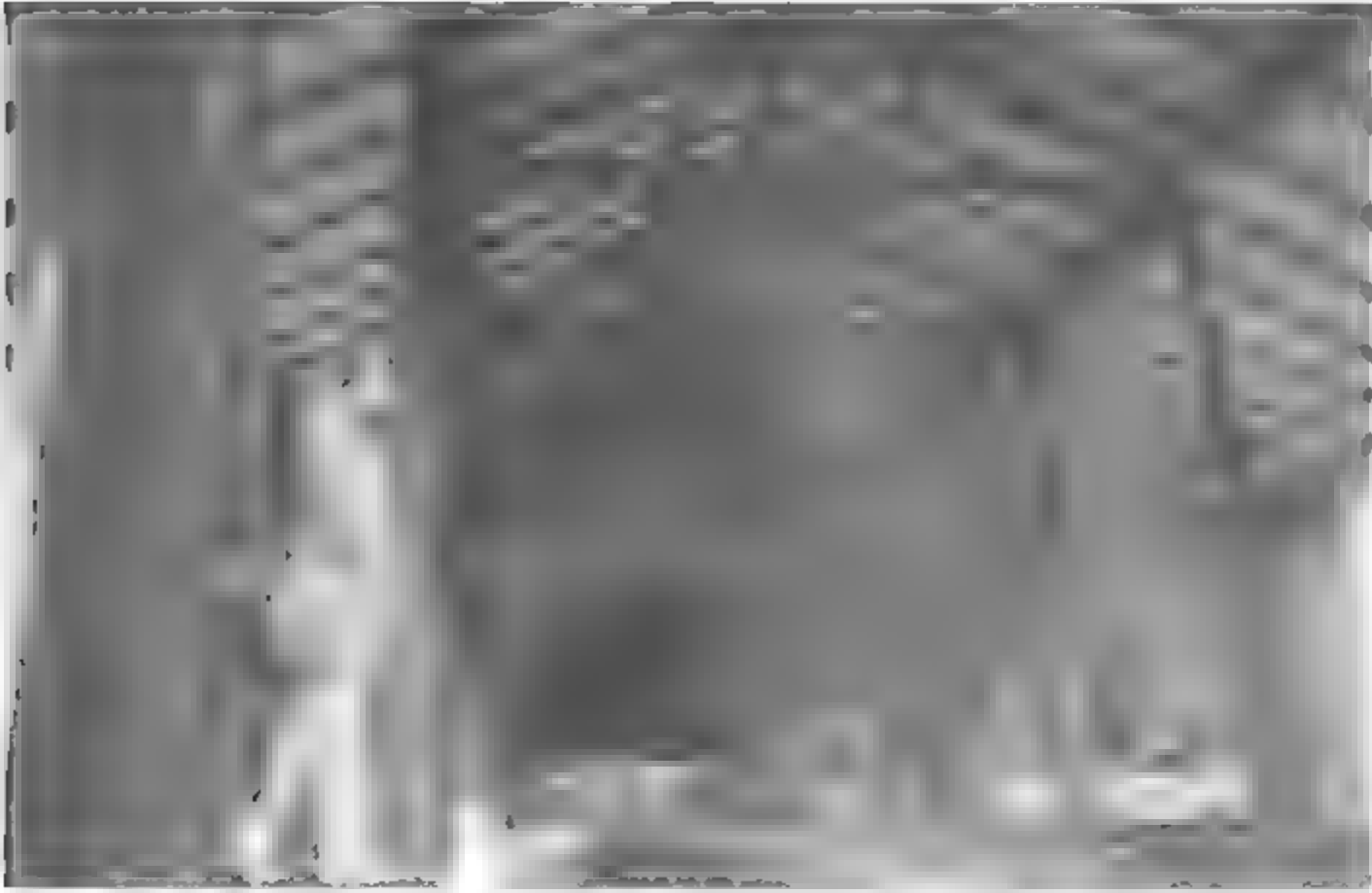
٢٤٦- المكسيك : كنيسة دي لابروفيسا . تفاصيل فى شرقات الكورو



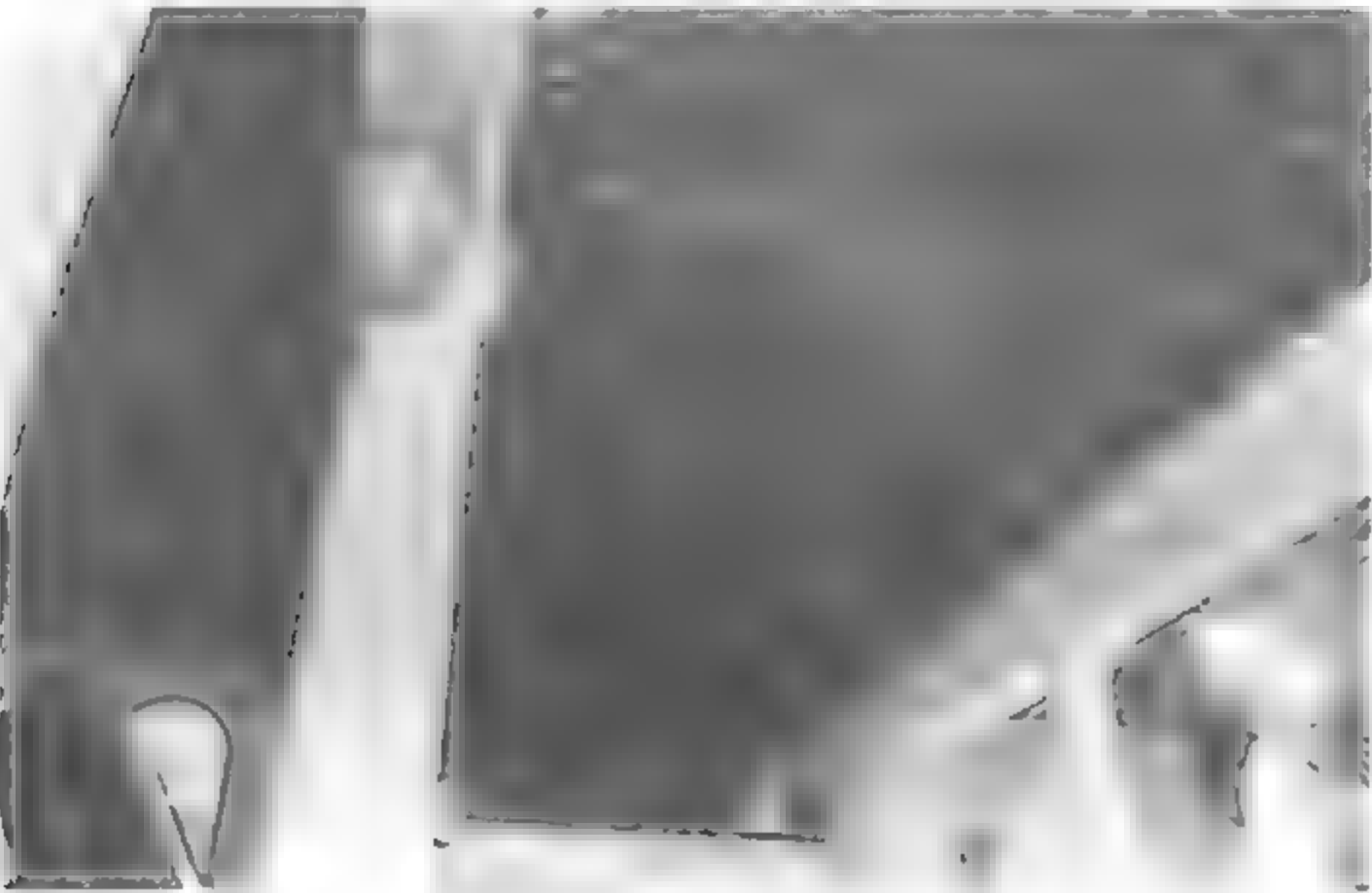
٣٤٧- سانتو دومنغو : كنيسة دير سانتا كلارا - منظر داخلي



٣٤٨- سانتو دومنغو : المنازل الملكية : صالة الاستقبال



٣٤٩- سان خيرمان (بويرتوريكو) كنيسة دير بورتا كويلي منظر من الداخل



٣٥٠- منظر من الداخل في كنيسة سانتو كريستو - هافانا



٣٥١- كنيسة الروح القدس - هافانا - منظر من الداخل



٣٥٢- هافانا : منزل رقم ٤ بشارع رتاكون (سقف المنزل)



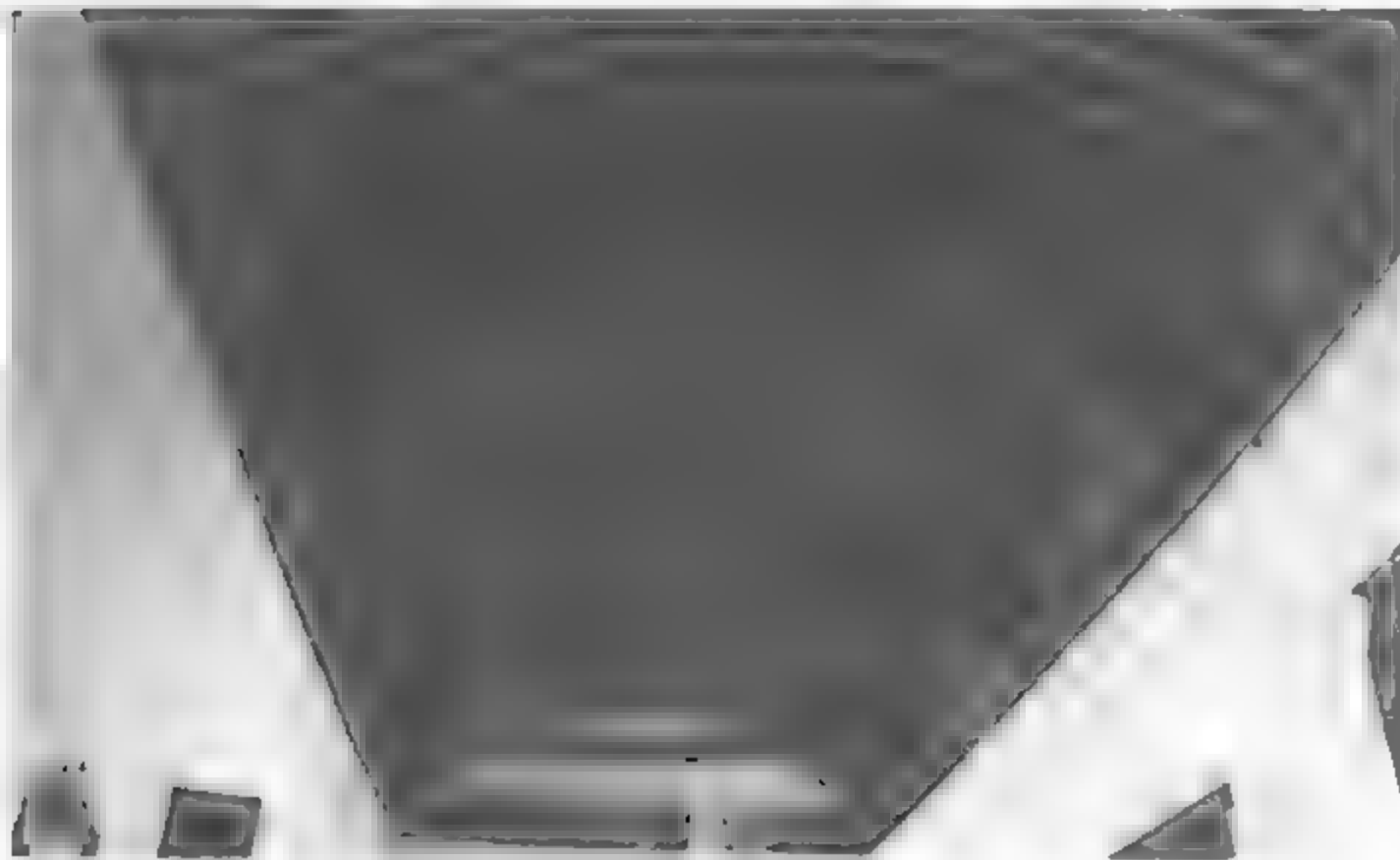
٣٥٣- منظر من داخل لكنيسة سانتو توريبيو في قرطاجنة الهند (كولومبيا)



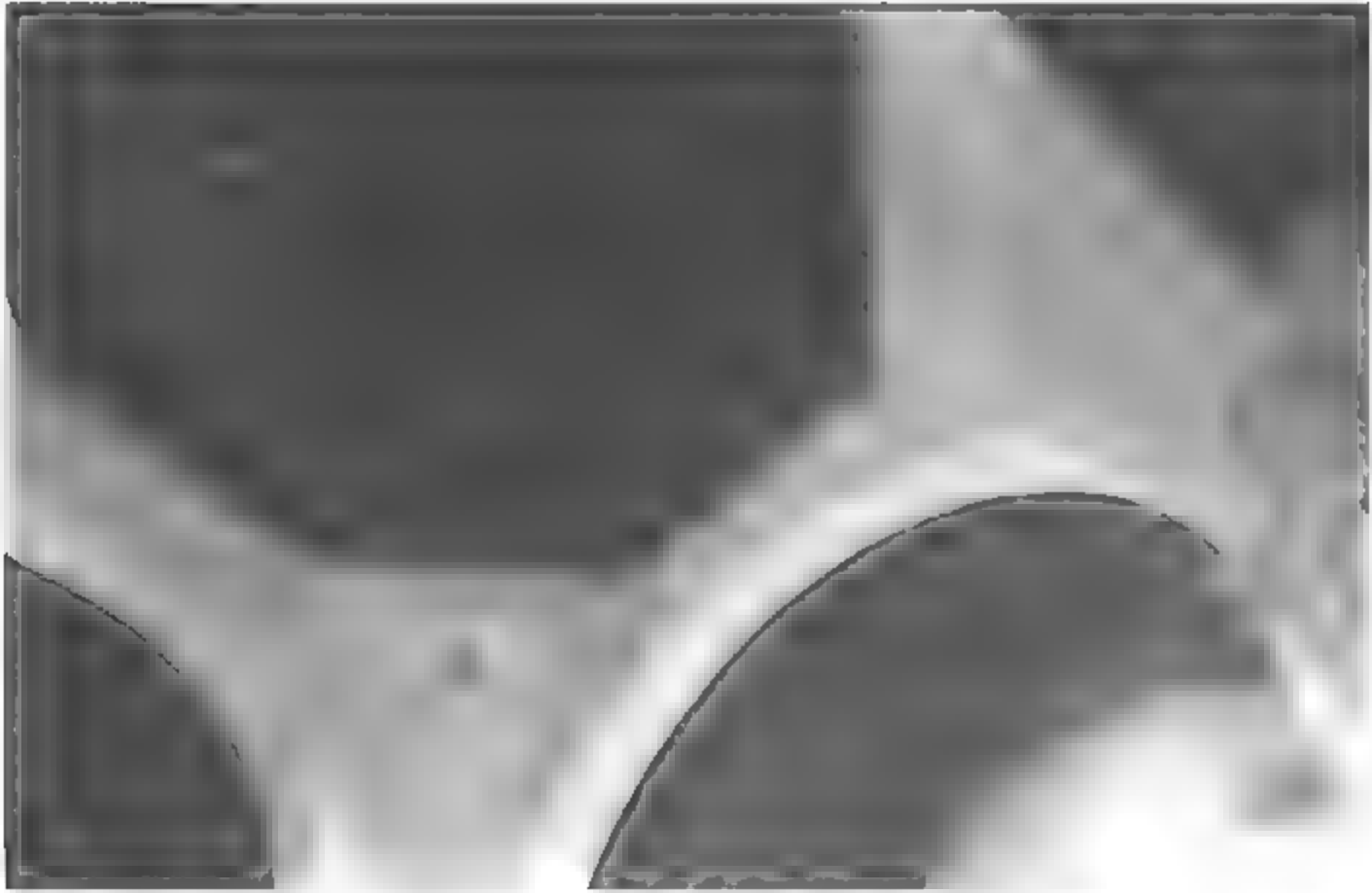
٣٥٤- كنيسة لا أوردن ترثيرا بقرطاجنة الهند (كولومبيا)



٣٥٥- منظر داخلي من كاتدرائية قرطاجنة الهند (كولومبيا)



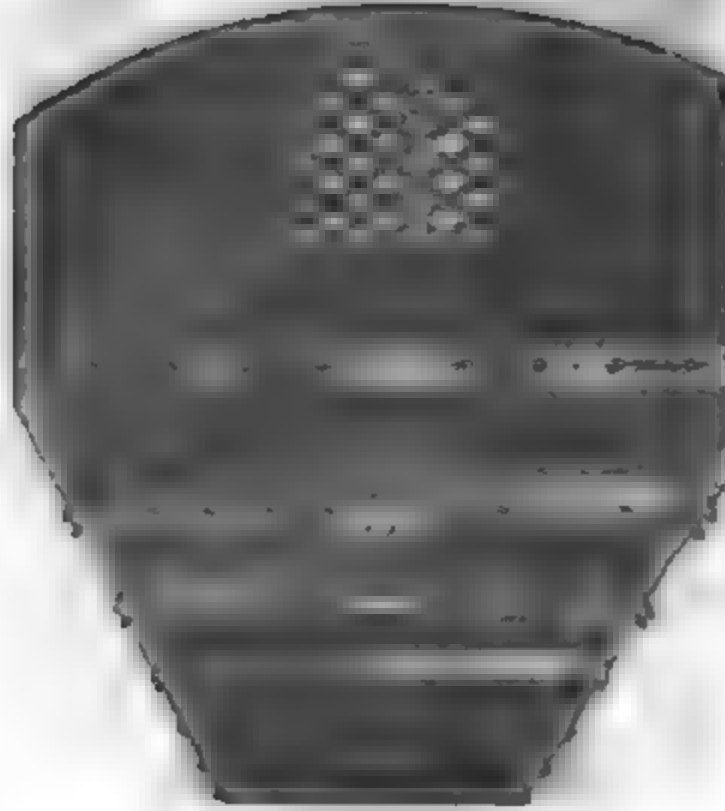
٣٥٦ الصالون الرئيسي في قصر الماركيز بالد أويوس بقرطاجنة لهند (كولومبيا)



٢٥٧- كالبولايان دي منڊٽ (المكسيك) منظر لسقف الكنيسة



٢٥٨- أويخوتنيخو (المكسيك) كنيسة سان دييجو السقف



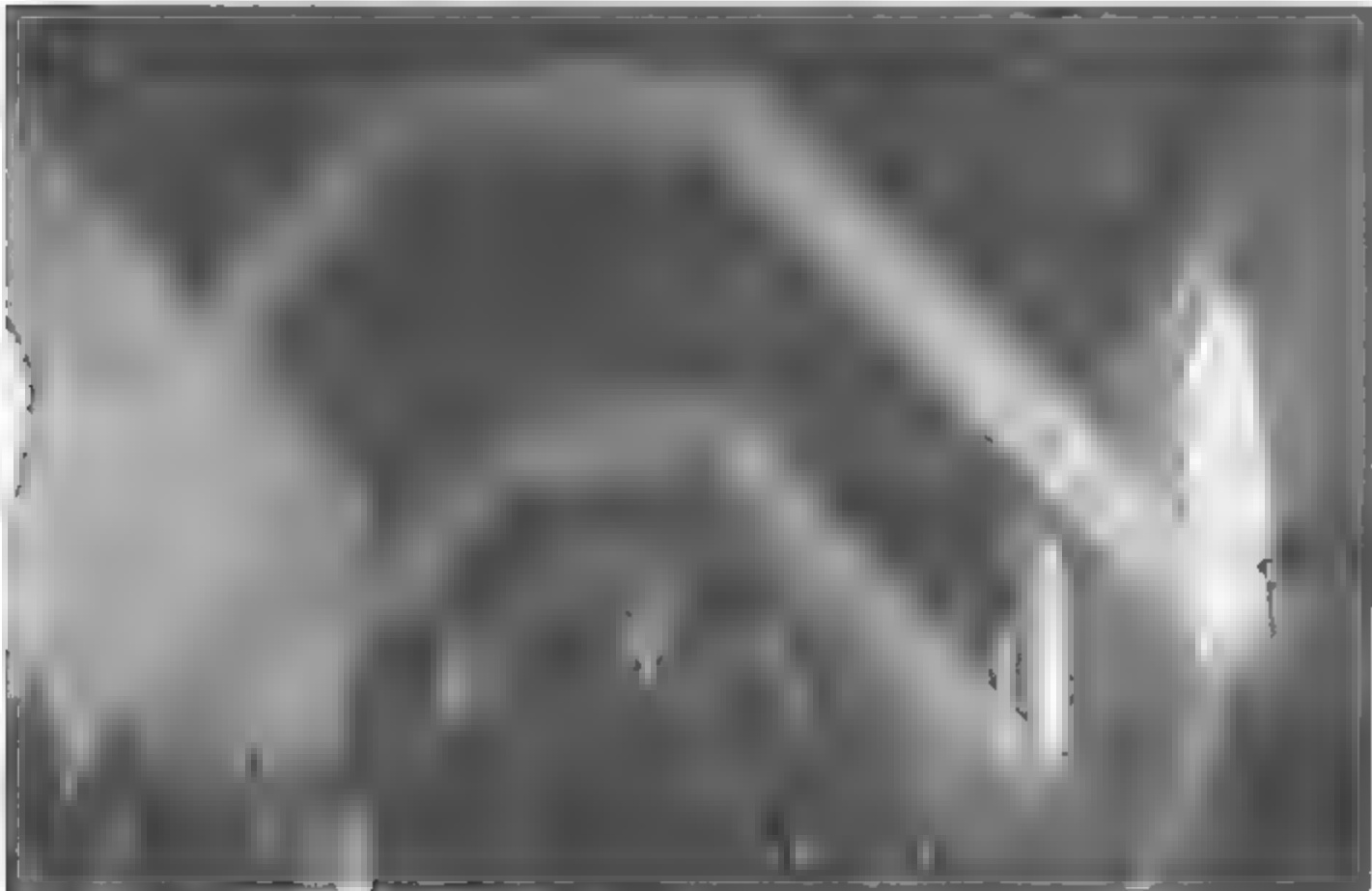
٢٥٩ تلاكسكالا (المكسيك) كنيسة سان فرانسيسكو - سقف البلاطة



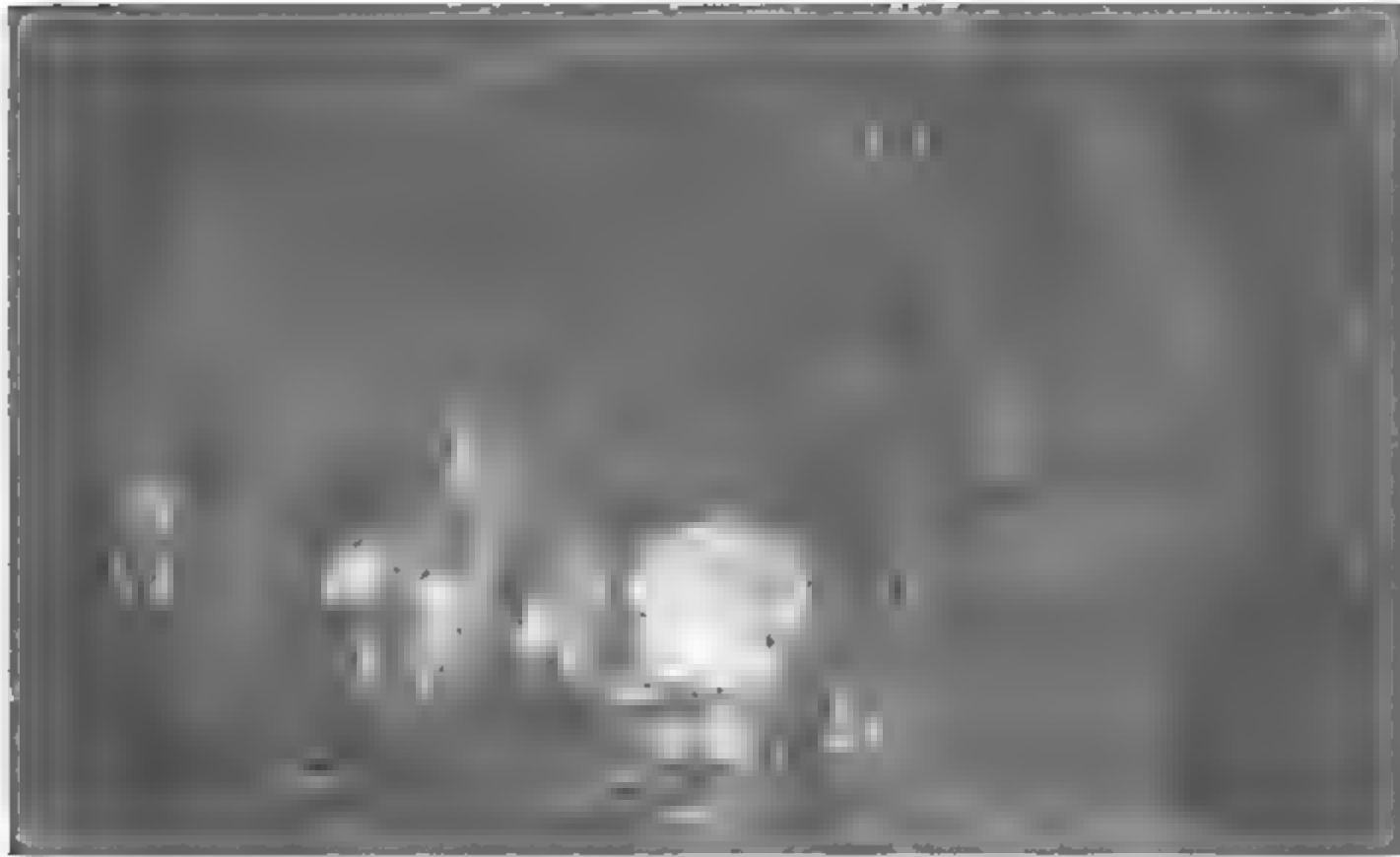
٢٦٠- تكاتلان دي لاس مانتاناس (المكسيك) منظر من الداخل للكنيسة



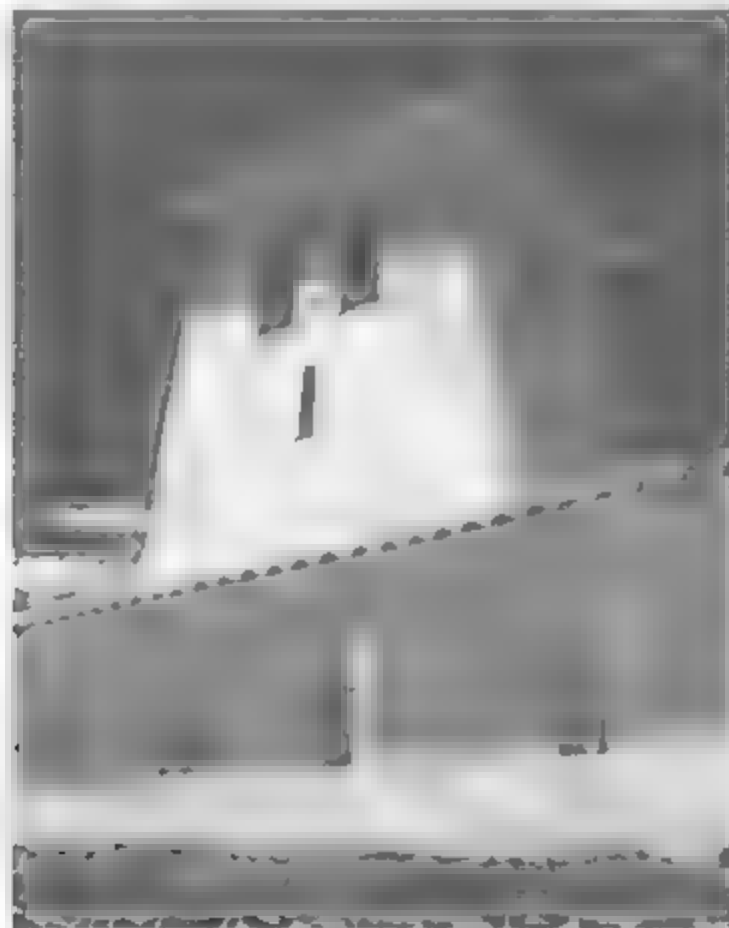
٢٦١- تكبان (جواتيمالا) منظر من الداخل للكنيسة



٢٦٢- تشيتشى كاستشناجو (جواتيمالا) منظر من الداخل للكنيسة



٢٦٢- كوتكو (بيرو) كنيسة سان خيرونيمو منظر من الداخل



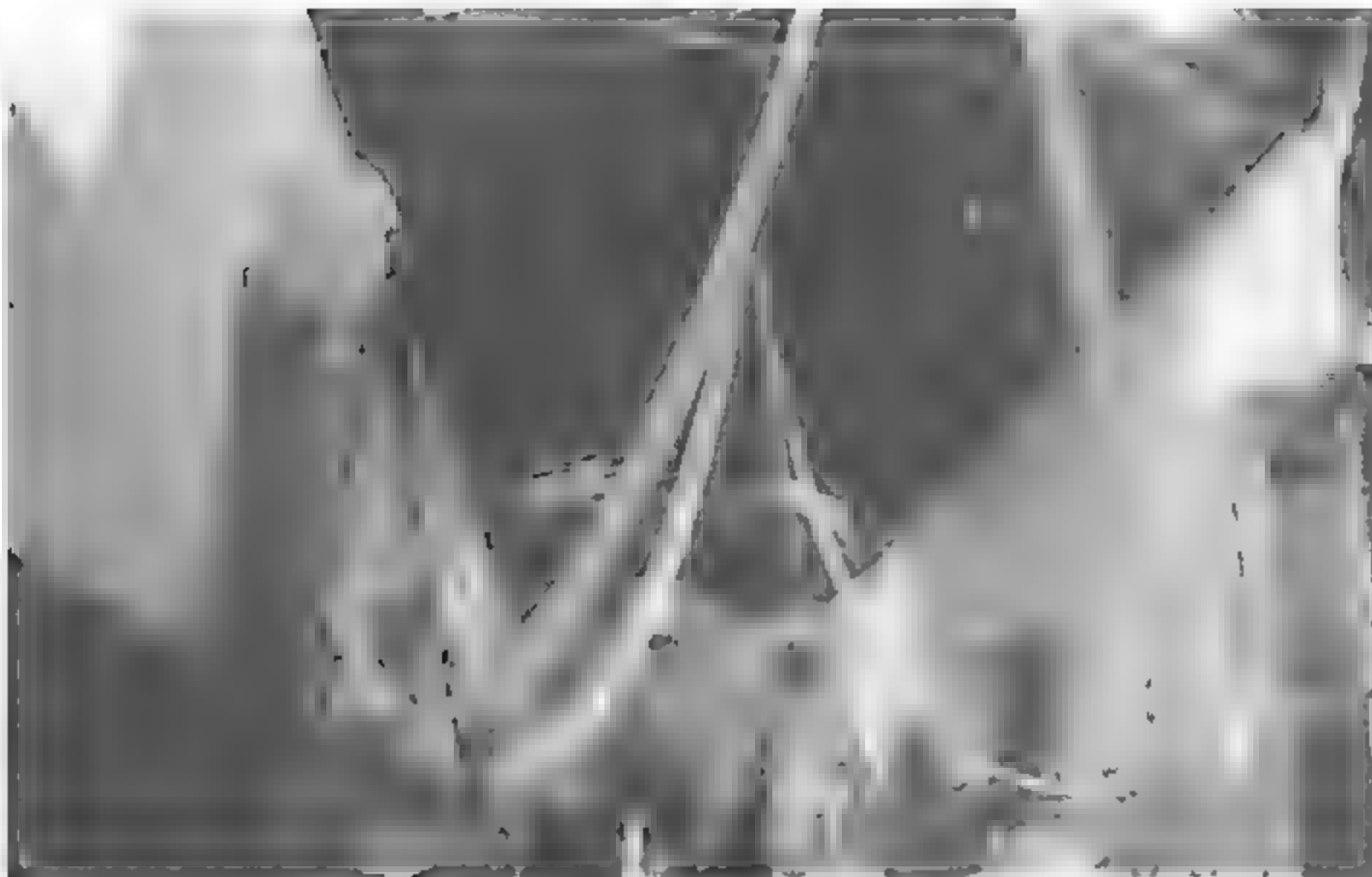
٢٦٤- تشيكاكوبي (بيرو) برج الكنيسة



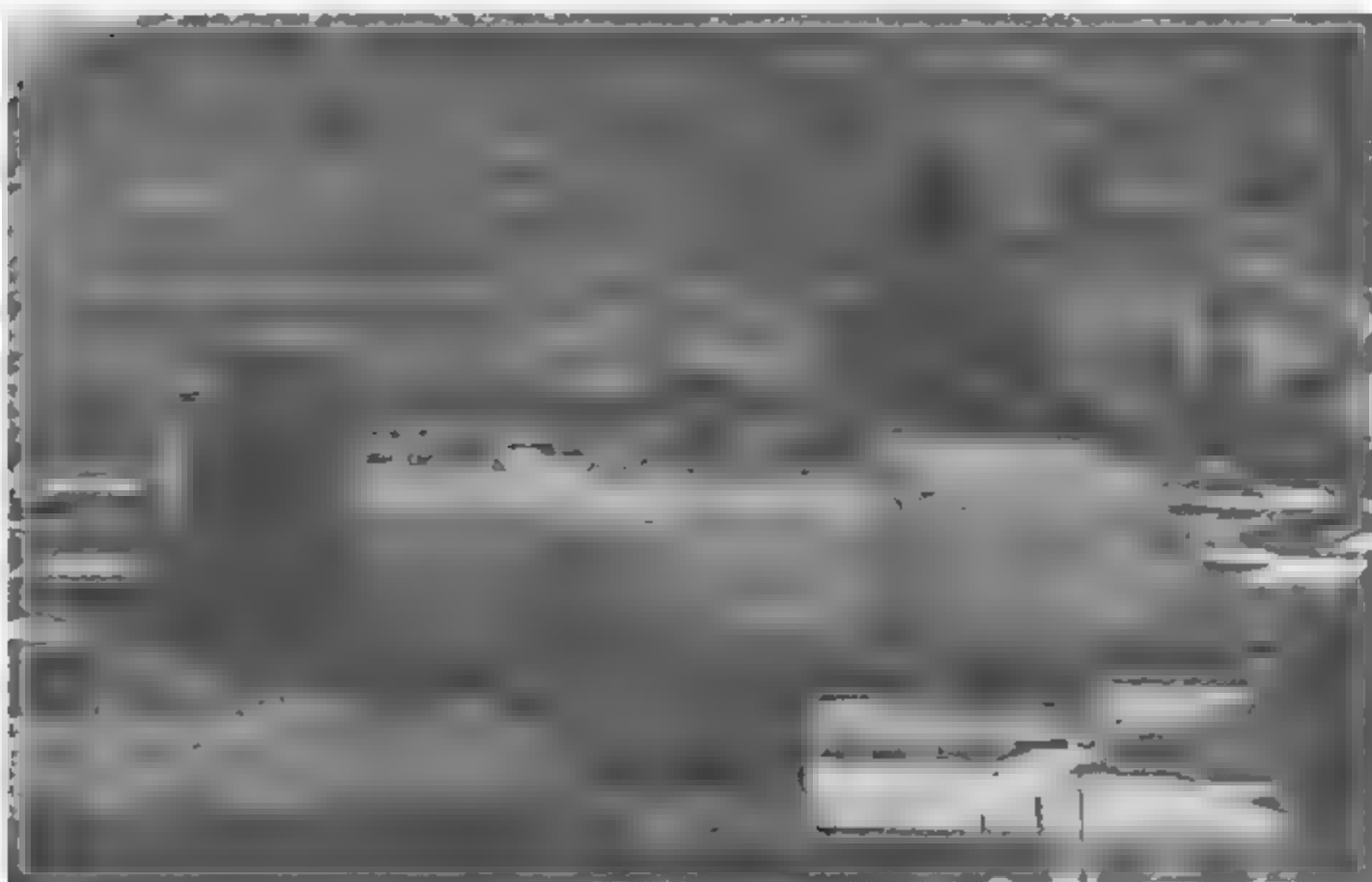
٣٦٥ - أُولْيَاس (بَيرُوت) منظر من الداخل للكنيسة



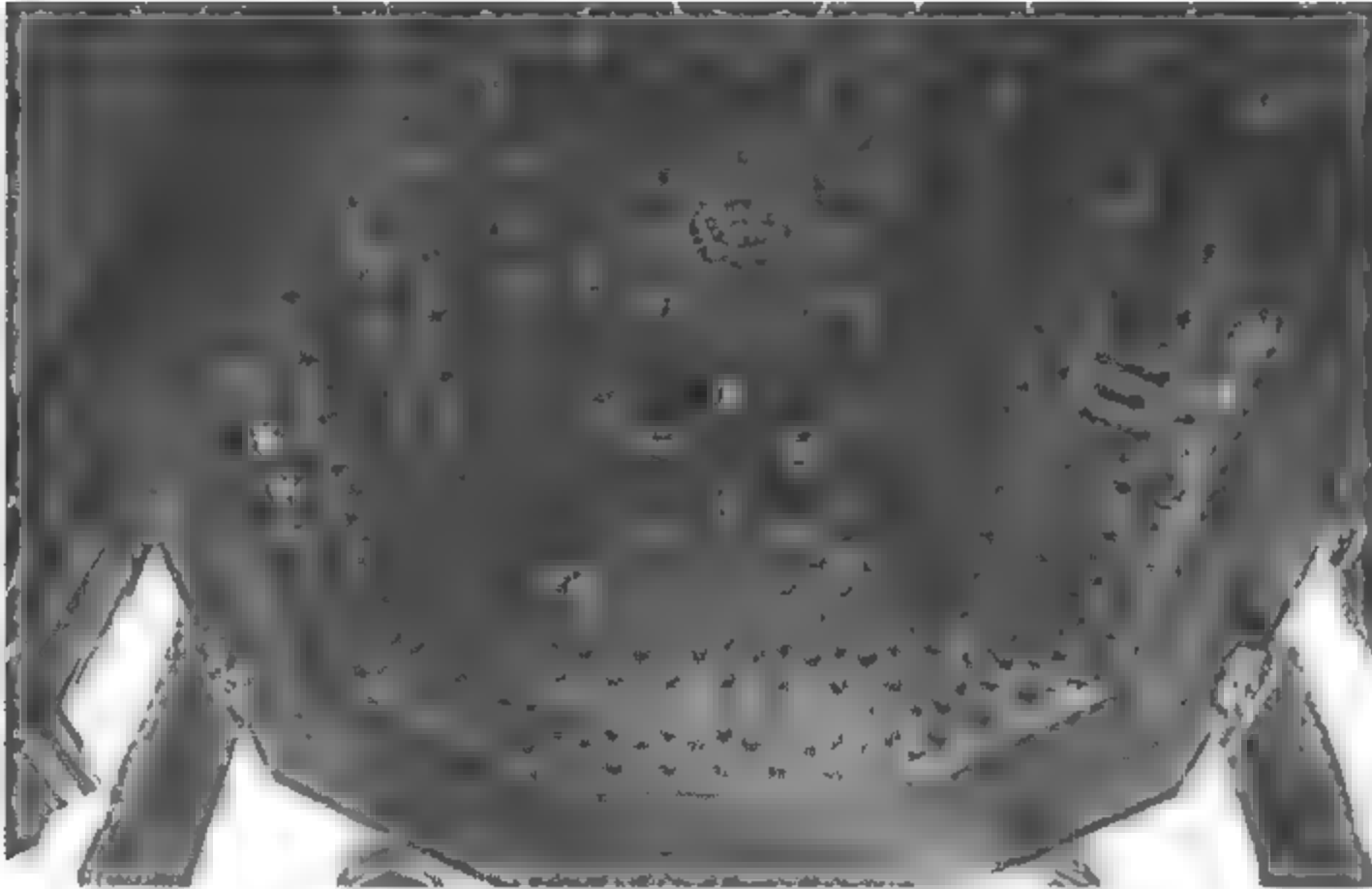
٣٦٦ - كَانِينَكُونَا (بَيرُوت) منظر من الداخل للكنيسة



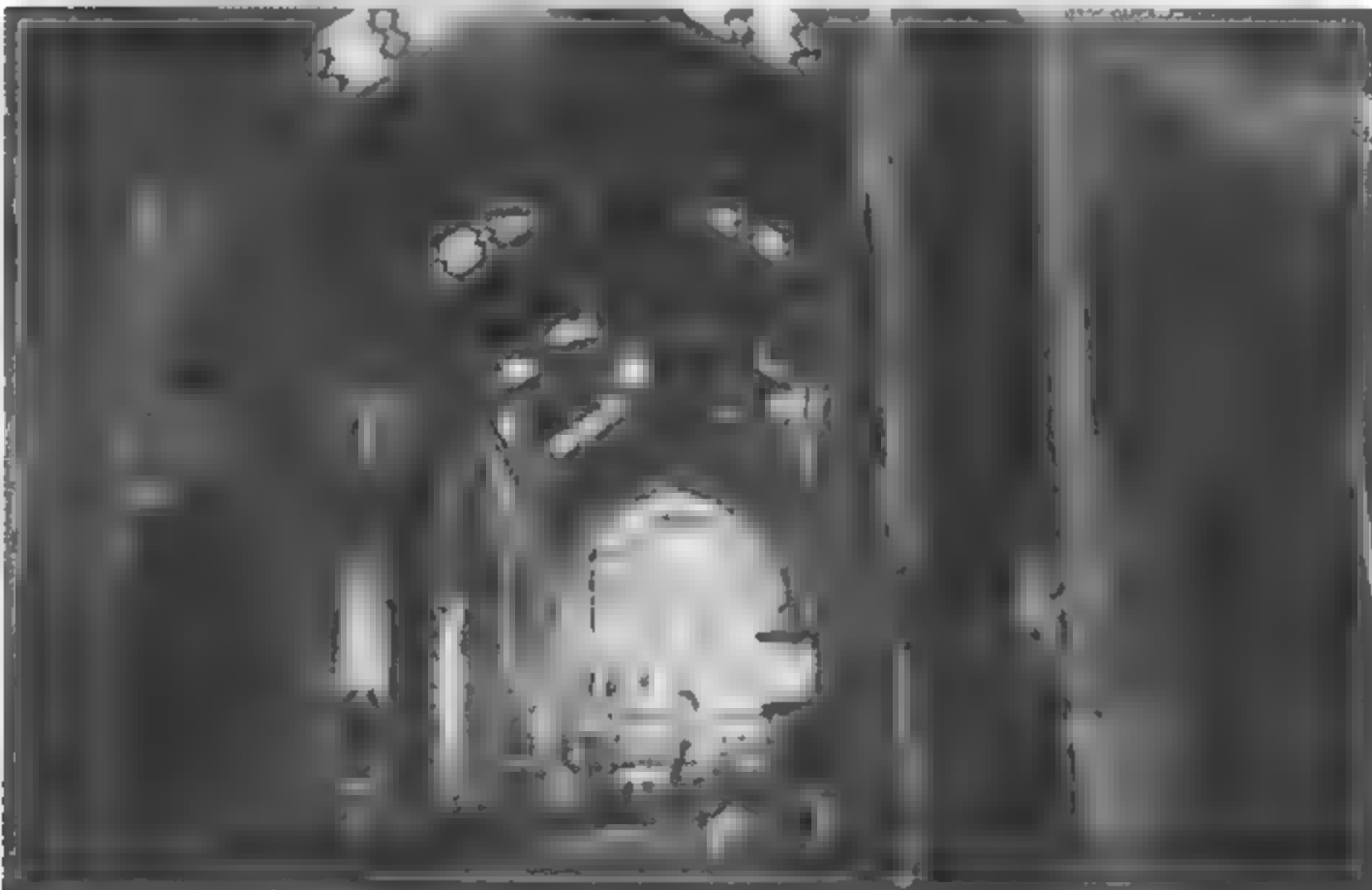
٣٦٧- تشوكويتو (بيرو) منظر من الداخل لكنيسة سانتو دومنغو



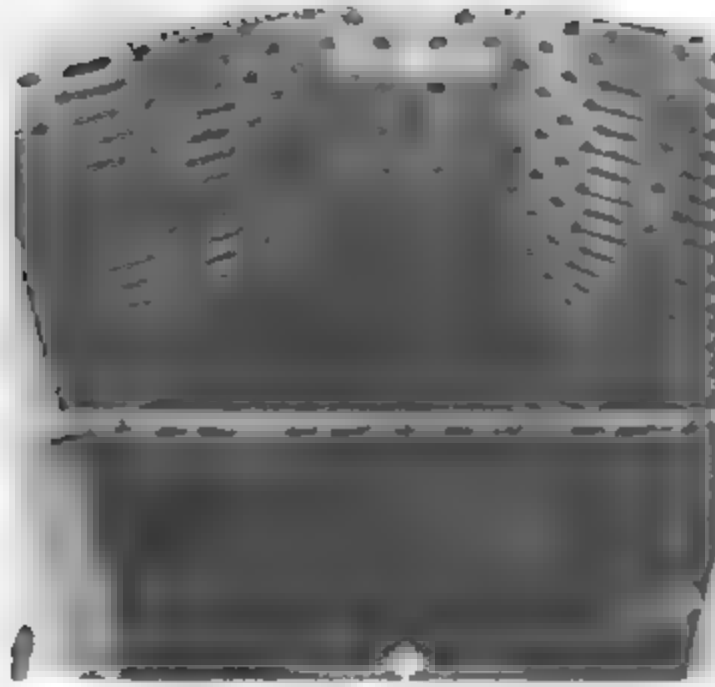
٣٦٨- جولى (بيرو) كنيسة لا أسونثيون منظر من الخارج



٣٦٩- كيتو (إكوادور) سقف الكورو في كنيسة سان فرانسيسكو



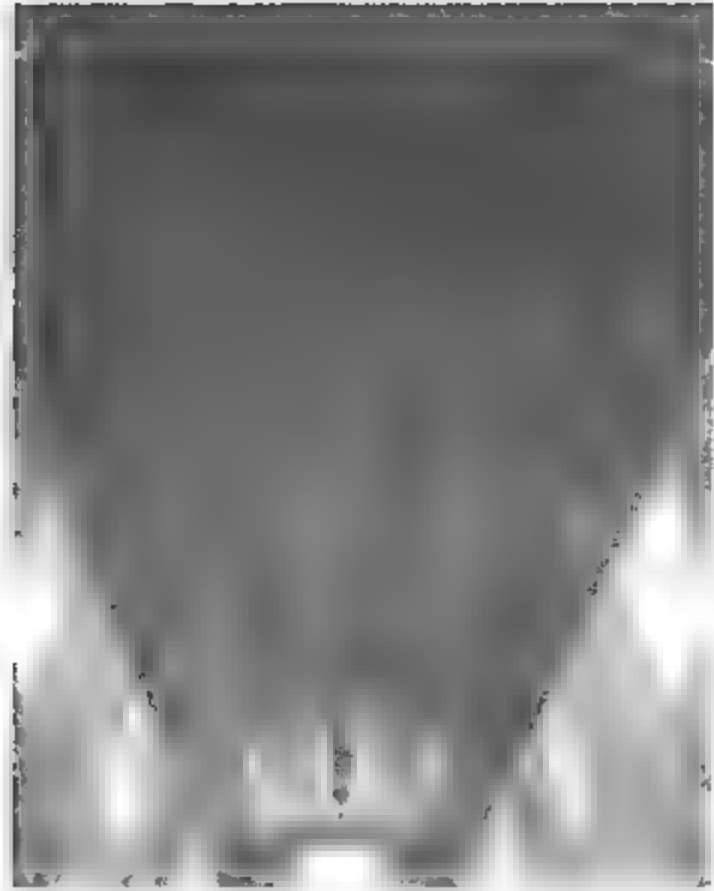
٣٧٠- كيتو (إكوادور) منظر من الداخل للكاتدرائية



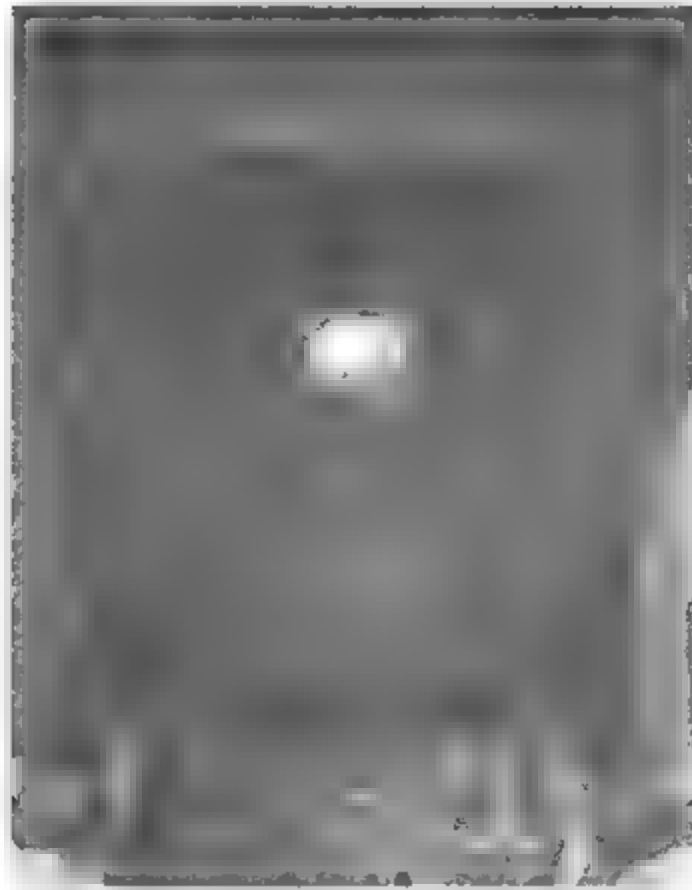
٣٧١- كيتو (إكوادور) ريكو ليتادي سان دييجو - سقف مقصورة الكهنة



٣٧٢- كيتو (إكوادور) كنيسة سانتو دومنغو - منظر من الداخل



٣٧٣- بوتوسي (بوليفيا)
كنيسة لامرثيد - منظر من الداخل

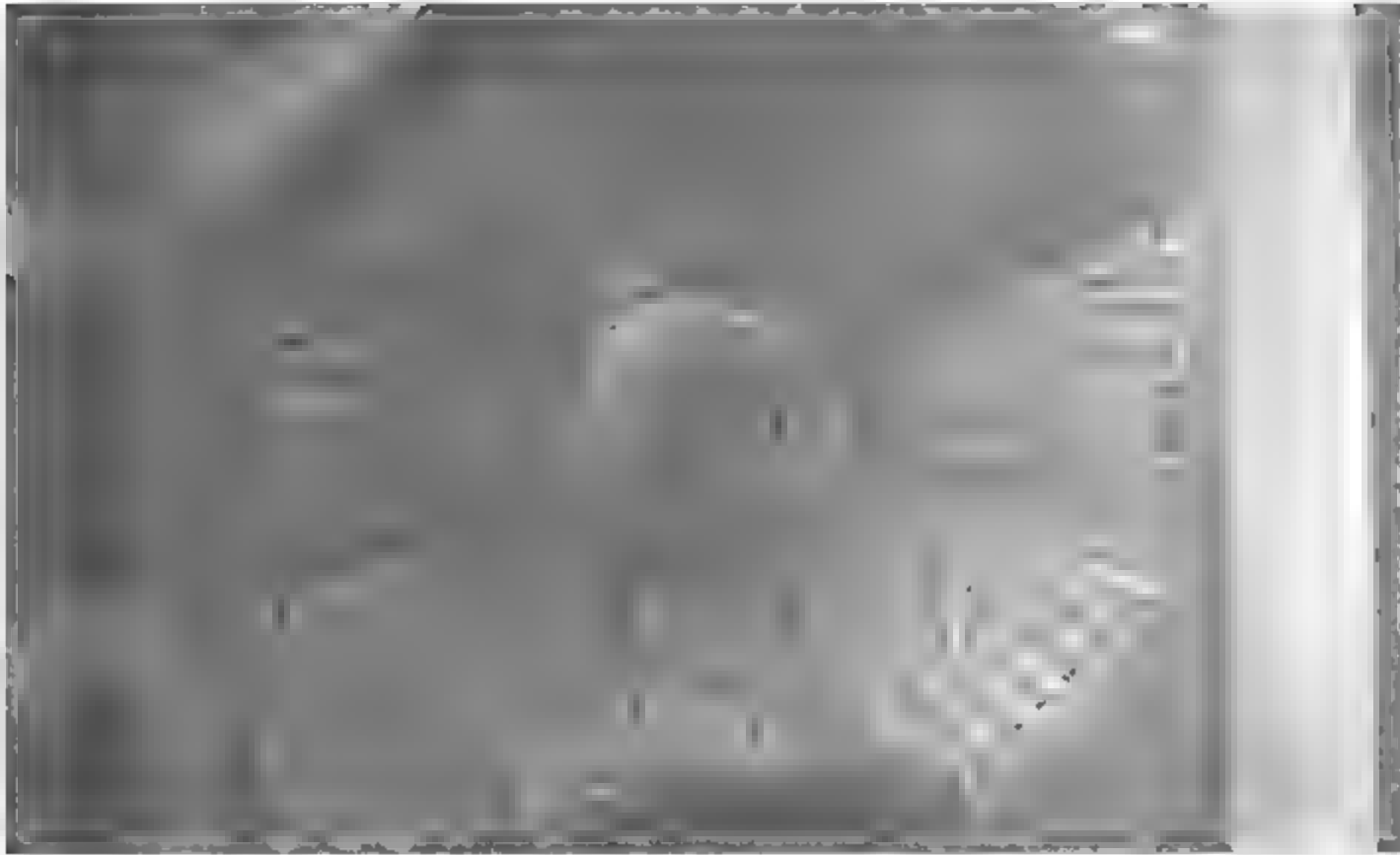


٣٧٤- سوكرى (بوليفيا) كنيسة
سان ميغل - منظر لمنطقة التقاطع

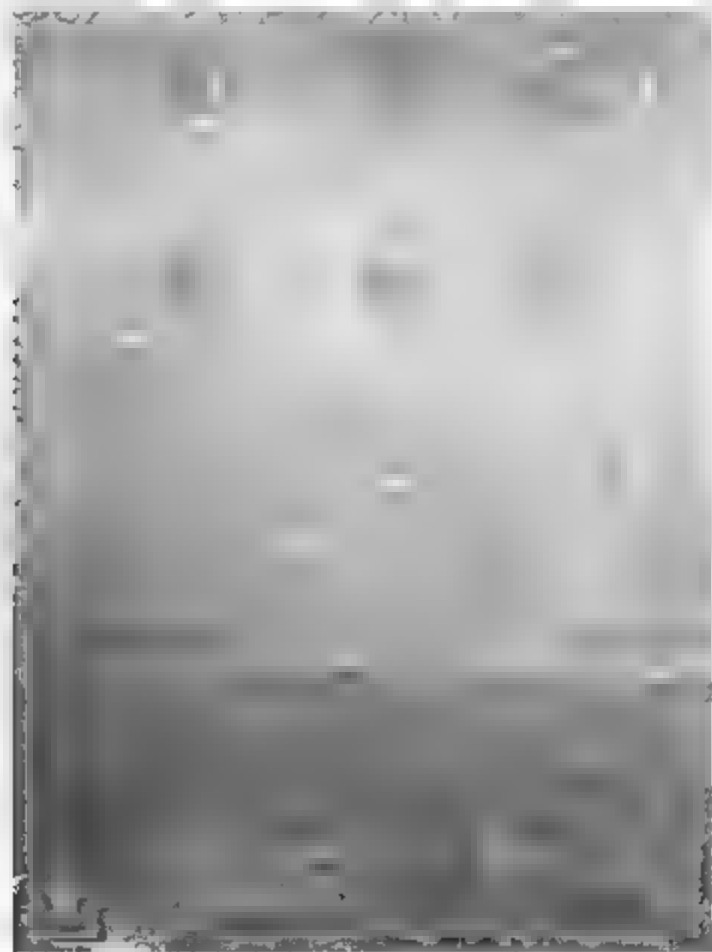
٣٧٥- بوجوتا (كولومبيا) رسم للسقف الذي زل من لوجود للكاندراية



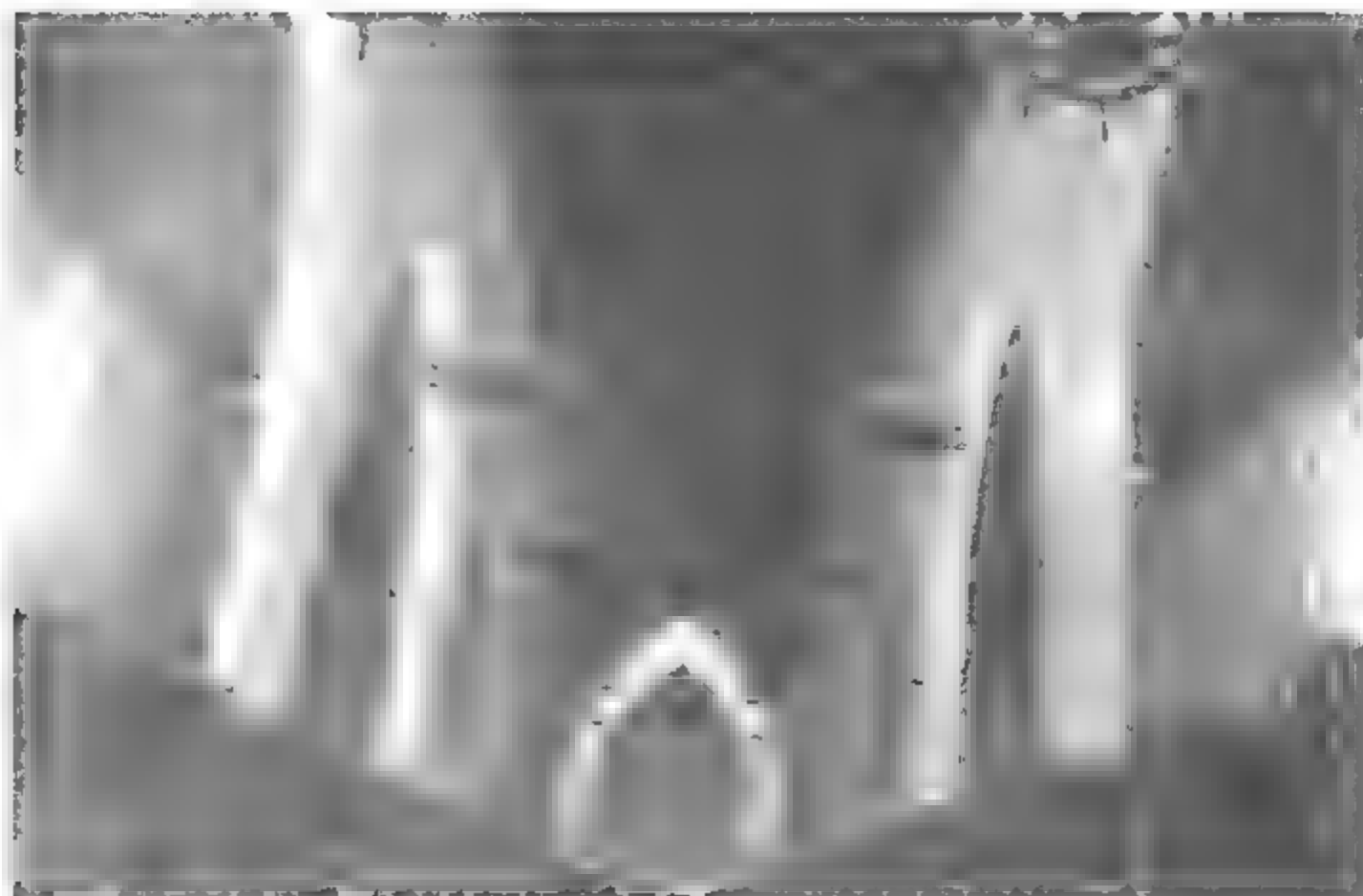
٢٧٦ بوجوتا (كولومبيا) كنيسة سان فرانشيسكو . سقف مقصورة كهنة



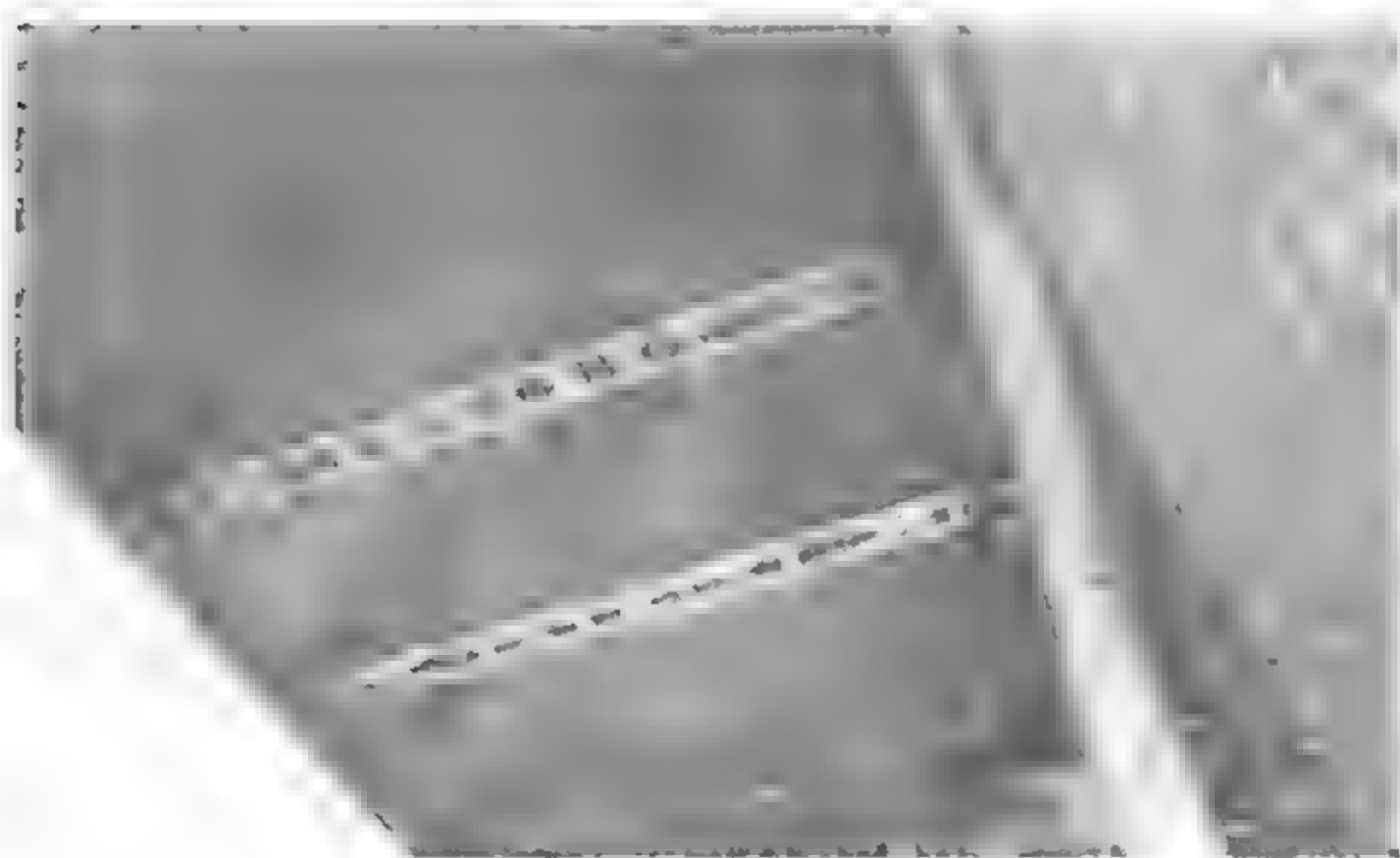
٣٧٧ - بوجوتا (كولومبيا) كنيسة سان فرانسيسكو سقف مصلى تشابيتون



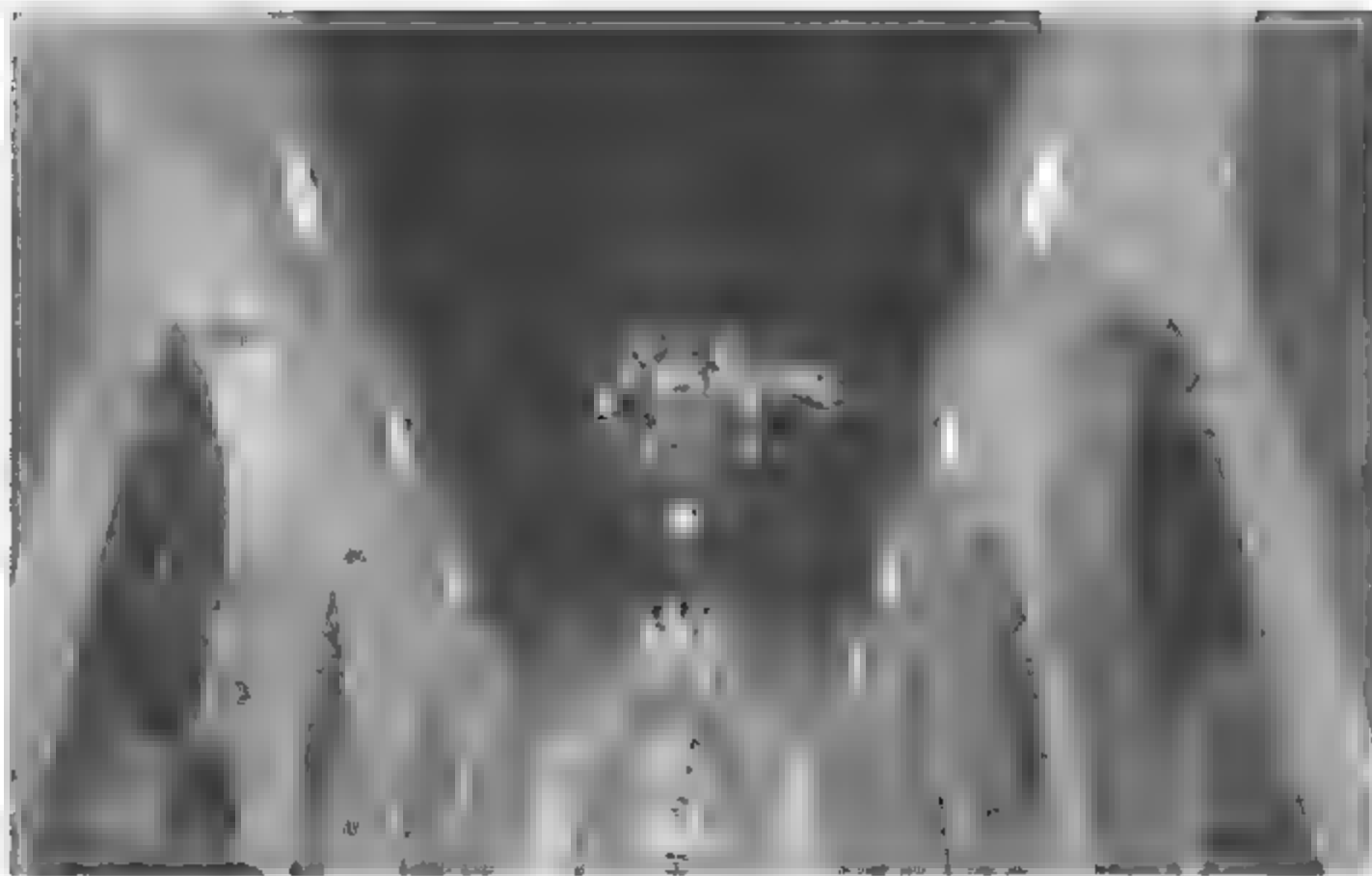
٣٧٨ - بوجوتا (كولومبيا) كنيسة لاكونثيون تفاصيل في السقف



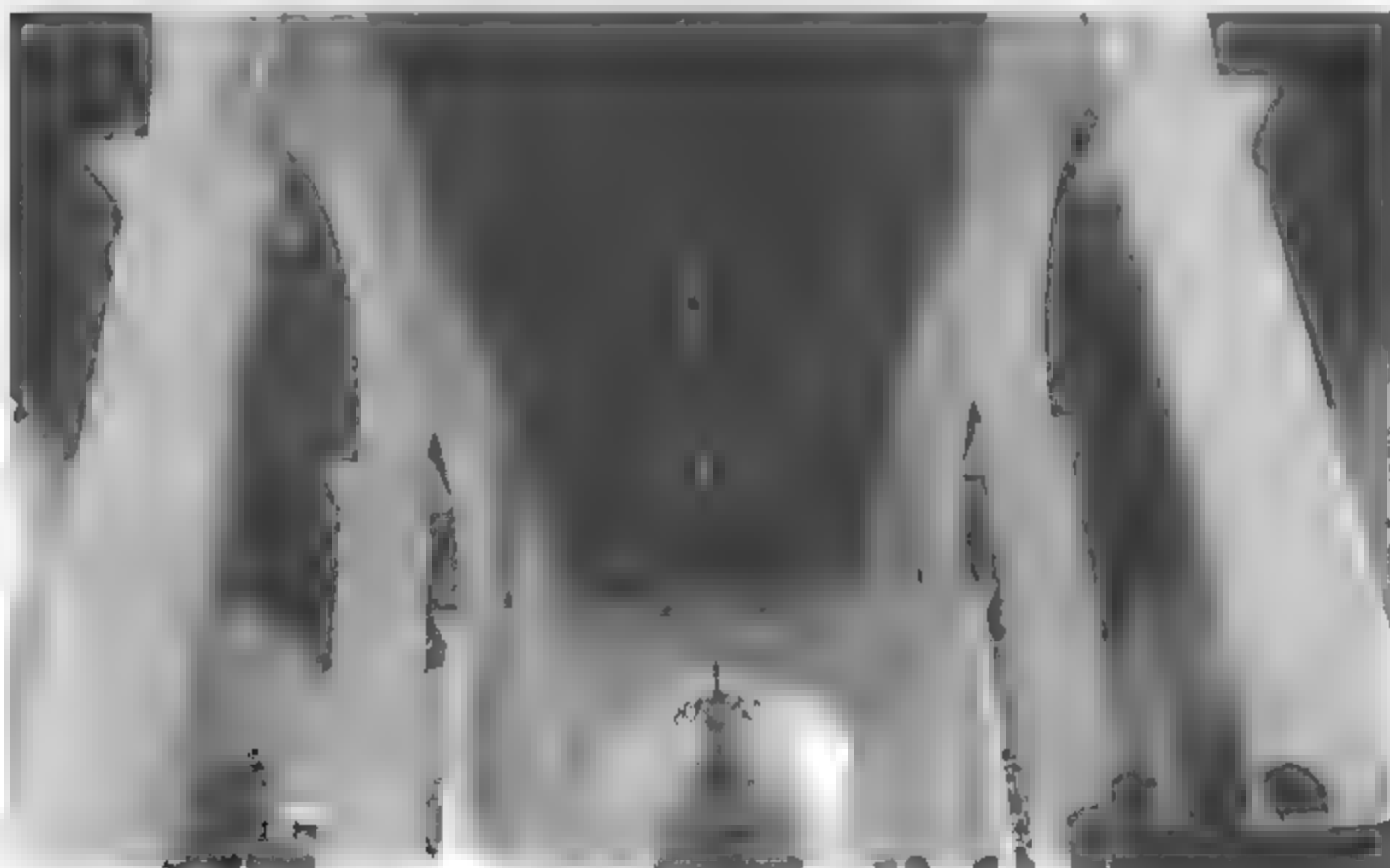
٣٧٩- توتخا (كولومبيا) لكانسراية - منظر من لداخل



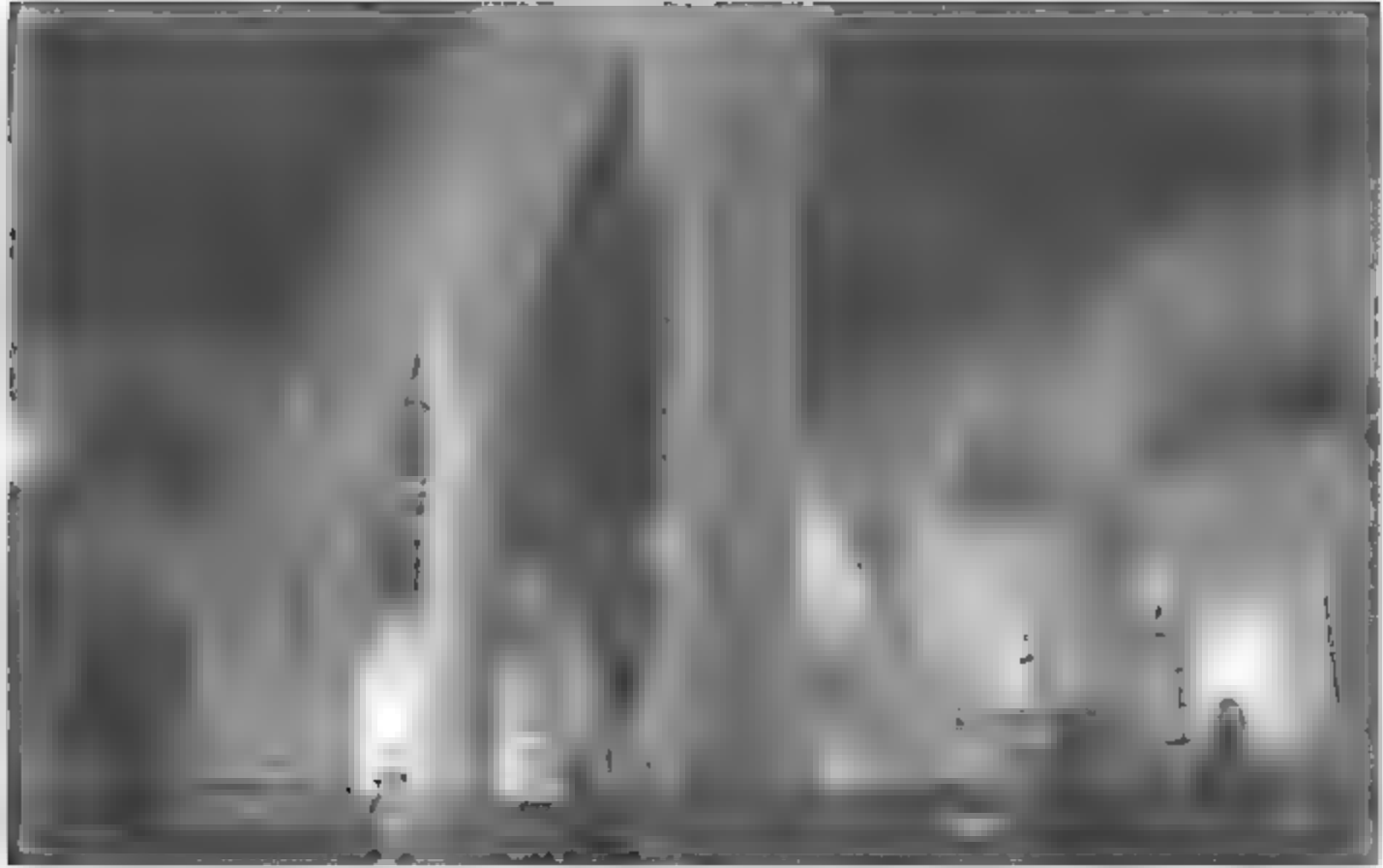
٣٨٠- توتخا (كولومبيا) كنيسة سان خوان باوتتا سقف مقصورة الكهنة



٢٨١ كراكس (فنزويلا) مطر داخلي لكنيسة سان فرانثيسكو



٢٨٢- الكورو (فنزويلا) بالكاتدرائية



٣٨٣- الكورو (فنزويلا) كنيسة سان فرانسيسكو

المراجع

- AA.VV., *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII. (Estudio Histórico, Urbanístico y Bibliográfico por Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández)*, México, 1938.
- *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunweg, 1995.
- *Historia de la Región Murciana*, tomo V, Murcia, Ediciones Mediterráneo, 1980.
- *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, tomo VI, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1993.
- *Arquitectura de al-Ándalus. Documentos para el siglo XXI*, Madrid, Lunweg, 1996.
- *Historia de Iberoamérica (Historia Moderna)*, tomo II, Madrid, Cátedra, 1990.
- *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987.
- *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998.
- *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998.
- *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984.
- *La ciudad islámica*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991.
- *El Arte en Canarias*, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1998.
- *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, Granada, Diputación, 1994 (3 vols.).
- *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.
- *Arte Mudéjar*, Granada, Ayuntamiento, 1984.
- *El panteón real de Las Huelgas de Burgos*, León, Junta de Castilla y León, 1990.
- *Ars Ligneá. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electa, 1996.
- *El Mudéjar de Teruel, Patrimonio de la Humanidad*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1989.
- *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985.
- *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987.
- *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981.
- *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982.
- *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984.
- *Actas del IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.
- *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991.
- *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995.
- *Actas del VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999.
- *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.
- «Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)», *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991.
- *Genèse de la ville islamique en al-Andalus et au Maghreb occidental*, Madrid, Casa de Velázquez C.S.I.C., 1998.
- *Resumen histórico del Urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1968.
- *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999.
- *La Sociedad Hispano Medieval. La Ciudad*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- *Guía islámica de la región de Murcia*, Murcia, Editora Regional, 1990.
- *Las Mozárabes, una minoría olvidada*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.
- ABAD CASTRO, M.^a Concepción, *Arquitectura Mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, Toledo, Caja de Toledo, 1991.
- y LARREN IZQUIERDO, Hortensia, «Arqueología Mudéjar en la Provincia de Madrid», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo*

- me. Arte, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 157-162.
- ABD ALLAH, *El siglo XI en 1.ª persona. Las «memorias» de Abd Allah, último rey Ziri de Granada*, Madrid, Alanza, 1995.
- ABELLÁN PÉREZ, Juan, «Del urbanismo musulmán al urbanismo cristiano. I. Andalucía Occidental», *Seminario Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 189-202.
- AGUILAR GARCÍA, María Dolores, *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad, 1979.
- *La carpintería mudéjar en los Tratados*, Málaga, Universidad, 1984.
- «La pintura de la techumbre de la Catedral de Teruel», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 571-592.
- «Arte Mudéjar en Málaga: Aspectos Económicos», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, pág. 507-519.
- «El Mudéjar en el Reino de Granada: Realizaciones de Almería y Granada», en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 55-78.
- *Obras Dispersas*, Málaga, Universidad, 1995.
- *Málaga: (1487-1550). Arquitectura y Ciudad*, Málaga, Diputación Provincial, 1998.
- ALCOCER, Mariano y SANCHO, Hipólito, *Noticias y Documentos referentes al Alcázar de Jerez de la Frontera, en los siglos XIII a XVI*, Larache, Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, 1940.
- ALEJOS MORÁN, Asunción, «Carpintería mudéjar en una iglesia valenciana. Aproximación al estudio de la capilla del Cristo de la Paz en Godella», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pág. 261-271.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio, «El Yeso, material mudéjar», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pág. 453-457.
- «El urbanismo de las morerías y de los núcleos rurales mudéjares. Una propuesta metodológica», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 485-500.
- *Urbanismo y arquitectura en la Sierra de Albaracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- «El Pano del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla», *Al-Qantara*, vol. XX, fasc. 2 (1999), págs. 331-376.
- ALQUEZAR YÁÑEZ, Eva María, ARIAS SÁNCHEZ, Isabel y FRANCO MATA, Ángela, «Carpintería y elementos arquitectónicos mudéjares en el Museo Arqueológico Nacional procedentes de Aragón», *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996, págs. 867-881.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Cerámicas aragonesas I*, Zaragoza, Librería General, 1976.
- *Cerámica aragonesa decorada*, Zaragoza, Pórtico, 1978.
- *La cerámica de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.
- «Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquia de la Seo de Zaragoza», *Artigrama*, Dpto. Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1985), páginas 275-293.
- «La cerámica de Muel. Su etapa mudéjar», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981, páginas 121-129.
- «Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: la cerámica mudéjar», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, páginas 621-645.
- «Las yeserías mudéjares en Aragón», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, págs. 289-338.
- «El trabajo de los mudéjares y los moriscos en Aragón y Navarra: Estado de la cuestión», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 7-38.
- «La Techumbre de Castro (Huesca)», *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, páginas 227-240.
- «Léxico de cerámica mudéjar. Estado de la cuestión», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, pág. 549-558.
- «La torre de Santa María de Utebo y la azulejería de Muel», *M.A.Z.*, 69 (1978), pág. 25-27.

- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1982 (facsimil Valencia, Librerías París-Valencia, 1996).
- ANGLÉS VARGAS, Víctor, *Historia del Cusco (Cusco Colonial)*, Cuzco, Industrial Gráfica S.A., 1983.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas en el Archivo General de Indias*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1933-1937, 7 vols. (3 de planos y 4 de textos).
- Bautista Antonelli. *Las fortificaciones americanas del siglo XVI*, Madrid, Hauser y Menet, 1942.
- *Arquitectura Mudéjar Sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932 (reed. Sevilla, Ayuntamiento, 1983).
- «Estructuras de cubiertas islámicas llegadas a América a través de España: Las Armaduras con lacería morisca», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1976), vol. II, págs. 457-460.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, MARCO DORTA, Enrique y BUSCHIAZZO, Mario, *Historia del Arte Hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona, Salvat, 1945-1956.
- ANTOLÍN COMA, Carmen, *La techumbre de la casa de Gabriel Sánchez*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1984.
- «Sobre las condiciones establecidas en los contratos de fustería en Zaragoza a principios del siglo XVI», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 187-192.
- APRILE-GNISET, Jacques, *La ciudad colombiana*, Cali, Universidad del Valle, 1997.
- ARA GIL, J., «Una casa-fuerte medieval en Cevico de la Torre», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1985), págs. 267-292.
- ARAGUAS, Philippe, «Architecture de briques et architecture mudéjar», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIII (1987), pág. 173-200.
- ARAGUAS, Philippe y PEROPADRE MUNIESA, Ángel, «La «Seo del Salvador», église cathédrale de Saragosse, étude architecturale, des origines à 1550», *Bulletin Monumental* (1989), tomo 147-IV, págs. 281-305.
- ARBELAEZ CAMACHO, Carlos y SEBASTIÁN, Santiago, *Las Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, Bogotá, Lerner, 1967.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen, «La vivienda granadina. Una aproximación a su tipología (1492-1516)», *Cuadernos de Estudios Medievales*, núms. XVIII-XIX (1993-94), páginas 37-157.
- ARROYAL ESPIGARES, Pedro J. y MARTÍN PALMA, M.^a Teresa, *Ordenanzas del Concejo de Málaga*, Málaga, Universidad, 1989.
- ARTIGAS, Juan Benito, *Capillas Abiertas Aisladas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- ASENJO SEDANO, Carlos, *Guadix, la ciudad musulmana del siglo XV y su transformación en la ciudad neocristiana del siglo XVI*, Granada, Diputación, 1983.
- *Guadix. Estudio de una ciudad mudéjar*, Guadix, Ayuntamiento, 1992.
- ASSAS Y DE EREÑO, Manuel, *Nociones fisiónómicas-históricas de la arquitectura en España (Varios artículos en el Seminario Pintoresco Español)*, Madrid, 1857.
- AUTREY MAYA, Lorenza, *La Profesa en tiempos de las jesuitas. Estudio Histórico y Artístico*, México, Tesis, 1973.
- AVILEZ MORENO, Guadalupe, «La Carpintería Mudéjar en Nueva España en el siglo XVI», *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pág. 333-340.
- AYALA MARTÍNEZ, Carlos, *Las Órdenes Militares en la Edad Media*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- AZCARATE RISTORI, José María, *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990.
- «La Capilla de Santiago en Las Huelgas de Burgos», *Reales Sitios*, núm. 28, 1971, pág. 49.
- AZOFRA AGUSTÍN, A. y LÓPEZ BORREGO, R. M., «Arquitectura mudéjar salmantina. Nuevas aportaciones», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, núm. 57, 1991, páginas 269-278.
- BAEZ MACIAS, Eduardo, *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 1969.
- *El Edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*, México, UNAM, 1982.
- BALLESTEROS BERETA, A., *Sevilla en el siglo XIII*, Sevilla, 1978.
- BANGO TORVISO, Indro, *El románico en España*, Madrid, 1992.
- «El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media, un mudéjar inventado en el siglo XIX», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 109-123.

- *El arte Románico en Castilla y León*, Madrid, Banco de Santander, 1977.
- *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Madrid, Historia 16, 1995.
- BARBE COQUELIN DE LISLE, Geneviève, «Mudejarismo en el arte aragonés del siglo XVI», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 155-176.
- «La charpente mudéjare comme support d'une vision de l'univers: la représentation du pouvoir royal et de la noblesse dans le plafond de la cathédrale de Teruel», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 139-148.
- «Arquitectura Mudéjar», en AA.VV., *Historia de la Arquitectura Española*, tomo 2, Barcelona, Planeta, 1985, págs. 689-747.
- BARIOCANAL LÓPEZ, Y., «Restos mudéjares en la provincia de Orense. Armaduras de Madera», *Boletín Orensense* (1986), tomo XVI, págs. 295-316.
- BARKAY, RON, *Cristianos y musulmanes en la España medieval. El enemigo en el espejo*, Madrid, 1982, 2.ª ed., 1991.
- BARNEY, Benjamín, «La arquitectura islámica y sus influencias en Hispanoamérica», *Revista Arquitectura de la Universidad de San Buenaventura de Cali*, núm. 19 (1995), págs. 23-37.
- BARRENO GARCÍA, Ana M.ª, *El Fuero de Teruel. Su historia, proceso de formación y reconstrucción crítica de sus fuentes*, Madrid, Instituto de Estudios Turolenses, 1979.
- BARRIO LORENZOT, Francisco, *Ordenanzas de los Gremios de Nueva España*, México, Editor Genaro Estrada, 1920.
- BASTOS, Victoria y LAFORA, Carlos, *El Foco Mudéjar Toledano. Itinerarios Mudéjares en Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996.
- BAYÓN, Damián et alii, *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
- BELDA INIESTA, M.ª Teresa y MARÍN TORRES, M.ª Teresa, «Las Techumbres mudéjares de Lorca en el siglo XVI», *Revista Clavis*, núm. 1 (1999), págs. 103-118.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *La Alhacía*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1970.
- BENAVIDES COURTOIS, Juan, «Apuntes del Mudéjar en Chile», en G. Borrás Gualís, *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja-Unesco, 1996, páginas 255-259.
- BÉRCHEZ, Joaquín, «El arte de la Edad Moderna en Iberoamérica», en Juan Antonio Ramírez (dir.), *Historia del Arte. La Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1997.
- *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.
- y ZARAGOZA, Arturo, «En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunewerg, 1995, págs. 91-97.
- BERNAL, C. y ROZO, D., «Alfarjes Santaferenses», *Anales de Ingeniería*, Bogotá, 1918.
- BERNAL ESTÉVEZ, Ángel, *Poblamiento, transformación y organización social del espacio extremeño (siglos XIII al XV)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998.
- BERNAL GARCÍA, Tomás, «El Monasterio de Guadalupe, visión arquitectónica conjunta», en *Guadalupe de Extremadura: Dimensión Hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid, Junta de Extremadura, 1993, págs. 159-171.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, «Antiguos itinerarios mudéjares de la Ciudad de los Reyes», *Rábida*, núm. 2 (1985), págs. 55-60.
- BERTAUX, E., «L'art mudéjar. Les survivances de l'art musulman dans l'art chrétien d'Espagne», *Revue de Cours et Conférences*, París, 1912-1913.
- BONACHIA, Juan A. (coordinador), *La ciudad medieval*, Valladolid, Universidad, 1996.
- BONET CORREA, Antonio, «Las iglesias y conventos de los carmelitas en México y fray Andrés de San Miguel», *Archivo Español de Arte* (1964), tomo XXXVII, págs. 31-47.
- (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1994.
- «Valoración urbana y artística de Antequera», en J. M. Fernández Rodríguez, *Las Iglesias de Antequera*, Antequera, Caja de Ahorros y Préstamos, 1970.
- *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- BORQUE RAMÓN, Juan José, CORRAL LAFUENTE, José Luis y MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, *Guía de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1994.
- BORRÁS GUALÍS, Gonzalo, «El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (1991), núm. III, págs. 11-18.

- «El mudéjar como constante artística», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981.
- *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- *Huesca, Teruel y Zaragoza desde sus torres*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.
- *El Arte Mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara, 1978.
- *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1985.
- *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988.
- «Sobre el concepto de arte mudéjar», *Homenaje a Don Federico Torralba*, Zaragoza, Universidad, 1983.
- «Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 39-49.
- (coordinador), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Unesco, 1996.
- (coordinador), *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- «Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, páginas 317-325.
- «El arte mudéjar: estado actual de la cuestión», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1992, págs. 9-19.
- *et alii*, «La Techumbre de la Catedral de Teruel», *Restauración*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1999.
- BORRERO, Mercedes, *El Real Monasterio de San Clemente. Un monasterio cisterciense en la Sevilla medieval*, Sevilla, Ayuntamiento, 1991.
- BOSCH VILA, Jacinto, *La Sevilla Islámica (712-1248)*, Sevilla, Universidad, 1988.
- BRUN, Jesús, *Cristianos y Musulmanes en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- BUCHBINDER, Pablo, *Maestros y Aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVIII)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1991.
- BURNS, Robert I., *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y Sociedad)*, Valencia, Del Cenit al Segura, 1982.
- CABANES PECOUR, M.^a de los Desamparados, BLASCO MARTÍNEZ, Asunción y PUEYO COLOMINA, Pilar, *Vidal Mayor (Edición, introducción y notas al manuscrito)*, Zaragoza, Libros Certeza, 1996.
- CABRILLANA, Nicolás, *Almería morisca*, Granada, Universidad, 1989.
- CÁCERES ENRIQUEZ, Jaime, «La mujer morisca o esclava blanca en el Perú del siglo XVI», *Sharq al-Andalus*, núm. 12 (1995), págs. 565-574.
- CAGIGAS, Indro de las, *Los Mozárabes*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1947.
- CALERO RUIZ, M.^a Clementina, «Carpintería religiosa de signo mudéjar en la arquitectura del Puerto de la Cruz (Tenerife)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 315-318.
- CALZADA, Andrés, *Historia de la Arquitectura Española*, Barcelona, Labor, 1949 (1.^a Edición, 1933).
- CAMÓN AZNAR, J., *Arte mudéjar y mixtítrabe. España en la crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del C.S.I.C.*, Madrid, 1968.
- CAMPOS ROMERO, M.^a Ángeles, «Imaginemos un palacio mudéjar del siglo XVI en la llamada Casa de Mesa de Toledo», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, pág. 883-894.
- CANTERA BURGOS, Francisco, *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*, Madrid, C.S.I.C., 1973.
- *Sinagogas españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1984.
- CAPABLANCA RIZO, Enrique, «Mudéjar Iberoamericano. El Caribe: Frontera y crisol», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, pág. 211-221.
- CAPEL MARGARITO, Manuel, «Breve reseña del mudéjarismo en Jaén», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 71-75.
- «Mudéjares granadinos en los oficios de la madera. La Ordenanza de carpinteros», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, páginas 153-162.
- CARA BARRIONUEVO, Lorenzo, *Almería Islámica y su alcazaba*, Almería, 1990.

- CARRO, Rodrigo, *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla y Chorographia de su Convento Jurídico, o Antigua Chancillería*, Sevilla, 1634.
- CARDAILLAC, Louis (dir.), *Toledo. Siglos XII-XIII. Musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*, Madrid, Alianza, 1992.
- «Le problème monastique en Amérique», *Mélanges de la Casa Velázquez*, XII (1976), págs. 283-306.
- CASAMAR, Manuel, «La Cerámica Arquitectónica Hispano-Musulmana de los siglos X al XIII», en AA.VV., *II Jornadas de Cultura Islámica. Aragón vive su historia*, Teruel, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1988, págs. 139-148.
- CASTÁN LANASPA, Javier, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, Diputación, 1998.
- CASTELLANO, María Águeda, «El mudéjar en los castillos españoles. Criterios de uniformidad y caracteres diferenciadores», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 15-22.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, *Ciudad, funciones y símbolos: Alcalá de Henares, un modelo urbano en la España Moderna*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 1982.
- «La proyección del Arte Islámico en la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: El "estilo Cisneros"», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXII (1985), págs. 55-63.
- «La Universidad de Alcalá en las empresas de Cisneros», en *La Universidad Complutense y las Artes. VII centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 27-95.
- *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Madrid, Algar, 1980.
- CASTRO, Américo, *La Realidad Histórica de España*, México, Porrúa, 1987.
- CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, México, UNAM, 1986.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554 y Tímulo Imperial*, México, Porrúa, 1985.
- CERVERA VERA, Luis, *Árvalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1992.
- COBO, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Ediciones Atlas, 1956.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Antonio, *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento, 1984.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, 4 vols., Sevilla, 1939, 1943, 1951 y 1955.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis, *Arquitectura Civil Sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- *Arquitectura Alfonsí*, Sevilla, Diputación, 1974.
- «El Libro del Peso de los Alarifes», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, páginas 255-267.
- *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1993.
- *El Alcázar del rey don Pedro*, Sevilla, Diputación, 1996.
- COMPANYS FARRERONS, Isabel y MONTARDIT BOFARULL, Núria, *Embigats gòtics del palau reial de Santes Creus*, Tarragona, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, 1982.
- «Un alfarje de coro mudéjar en Tarragona», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 253-260.
- CONTE CAZCARRO, Anche, «La morería de Huesca», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 613-618.
- CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*, 3 vols., Madrid, Salvat Editores, 1934 (reimpresión revisada, 1952).
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo y RELANO MARTÍNEZ, María del Rosario, «Actividades económicas de los mudéjares cordobeses», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 495-506.
- CORRADINE ANGULO, Alberto, «Urbanismo Español en Colombia. Los Pueblos de Indios», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, págs. 157-178.
- CORRAL, José Luis y PEÑA, F. Javier (editores), *La cultura islámica en Aragón*, Zaragoza, Diputación, 1986.

- COSTA PALACIOS, Mercedes, «Aspectos del mudéjar cordobés», en AA.VV., *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 77-80.
- CRUZ VALDOVINOS, José M., «Noticias sobre carpinteros y armaduras del siglo XVI en parroquias rurales de la archidiócesis toledana», en AA.VV., *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 215-222.
- CUELLA ESTEBAN, Ovidio, «San Pedro Mártir de Calatayud y el Papa Luna», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 131-139.
- *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.
- CHACÓN, Mario, *Arte Virreinal en Potosí*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973.
- CHANFON OLMOS, Carlos, *El Castillo-Palacio de Don Hernando Cortés*, México, Ed. Churubusco, 1975.
- CHARLO BREA, Luis, *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, Cádiz, Universidad, 1984.
- CHECA CREMADES, Fernando, «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI», *Fragmentos*, núm. 1 (1984), págs. 21-43.
- CHEJNE, Anwar G., *Historia de la España Musulmana*, Madrid, Cátedra, 1980.
- CHINCHILLA AGUILAR, Ernesto, *Historia del Arte en Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Educación, 1965.
- CHIRIBAY CALVO, Rafael, *La casa de Gaspar de Ariño y las techumbres mudéjares de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999.
- CHUECA GOTTIA, Fernando, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1971 (1.ª ed., 1947).
- *Historia de la Arquitectura Española. Edad antigua y edad media*, Madrid, Dossat, 1965.
- «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», *Revista de Occidente*, núm. 38 (1966), págs. 241-273.
- *Breve Historia del Urbanismo*, Madrid, Alianza, 1994.
- DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, Eugenio, «Arquitectura, Urbanismo y Plástica», en AA.VV., *La Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias*, Madrid, Centro de Cultura Popular de Canarias, 1999, páginas 278-329.
- DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús, *Los fueros de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997.
- DELGADO VALERO, Clara, *Toledo Islámico: Ciudad, Arte de Historia*, Toledo, Caja de Toledo, 1987.
- «El mudéjar, una constante en Toledo entre los siglos XII y XV», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 79-107.
- «El mudéjar toledano y su área de influencia», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunweg, 1995, páginas 111-126.
- DÍAS, Pedro, «Geografía Mudéjar; Portugal», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunweg, 1995, páginas 179-190.
- «El mudéjar del Portugal continental», en G. Borrás (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja-UNESCO, 1996, págs. 97-118.
- DÍEZ JORGE, Elena, *La conflictividad del arte mudéjar* (Tesis doctoral inédita), Granada, Universidad, 1998.
- *El palacio islámico de la Alhambra: Propuestas para una lectura multicultural*, Granada, Universidad, 1998.
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina, *Almagro. Arquitectura y Sociedad*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993.
- DOMÍNGUEZ COMPAÑY, Francisco, *Ordenanzas Municipales Hispanoamericanas*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982.
- DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique, «Notas sobre Arquitectura Mudéjar», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 3-14.
- «Materiales y técnicas en el mudéjar toledano: las estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 491-503.
- DUCLOS BAUTISTA, Guillermo, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1993.
- DURLIAT, Marcel, *L'Art dans le Royaume de Majorque*, Toulouse, Privat, 1962.

- «L'Architecture gothique meridionale en XIII^e siècle», *École Antique de Nîmes, Bulletin annuel*, nouvelle série, núms. 8 y 9 (1973-1974), páginas 63-132.
- ENCINA, Juan de la, *Fernando Chueca Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1960*, México, UNAM, 1982.
- EPALZA, Mikel de, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Madrid, Mapfre, 1992 (2.^a ed. 1994).
- «Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de mezquitas en iglesias», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 501-518.
- «Espacios y sus funciones en la ciudad árabe», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 9-39.
- ESCOBAR CAMACHO, José Manuel, *Córdoba en la Baja Edad Media (Evolución urbana de la ciudad)*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1989.
- ESCRIBANO UCELAY, Víctor, *Estudio Histórico-Artístico del Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1972.
- ESPINAR MORENO, Manuel, «Rentas y Tributos de los baños de las tierras de Guadix: el baño de La Peza (1494-1514)», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 177-187.
- «Del urbanismo musulmán al urbanismo cristiano. II: Andalucía Oriental», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 203-251.
- ESPINAR MORENO, Manuel, ÁLVAREZ DEL CASTILLO, M.^a Angustias y GUERRERO LAFUENTE, M.^a Dolores, *La ciudad de Guadix en los siglos XV y XVI (1490-1515)*, Granada, Universidad, 1992.
- ESPINAR MORENO, Manuel y QUESADA GÓMEZ, Juan José, «Mezquitas convertidas en iglesias en las comarcas de Guadix y Baza (1490-1501). Datos sobre el urbanismo mudéjar», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 767-785.
- ESPINOSA VILLEGAS, Miguel Ángel, *La producción arquitectónica de los judíos en España (s. X-XV)*, Granada, Tesis Doctoral, 1993.
- «Ciudad medieval y barrio judío: reflexiones», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 28 (1997), págs. 5-17.
- Judaísmo, estética y arquitectura, la sinagoga sefardí*, Granada, Universidad, 1999.
- ESTEVE GUERRERO, Manuel, *Jerez de la Frontera (Guía Oficial de Arte)*, Jerez de la Frontera, Editorial «Jerez Gráfico», 1952.
- EXÓSITO SEBASTIÁN, Manuel y PANO GARCÍA, José Luis, «El palacio musulmán de la Aljafería», *Artigrama*, 10 (1993), págs. 55-78.
- EXÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, PANO GARCÍA, José Luis y SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel, *La Aljafería de Zaragoza. Guía Histórico-Artística y Literaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1986.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Ayuntamiento, 1980, págs. 133-172.
- FALCÓN PÉREZ, M.^a Isabel, *Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981.
- *Organización Municipal de Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978.
- FÉLEZ LUBELZA, Concepción, *El Hospital Real de Granada. Los comienzos de la arquitectura pública*, Granada, Universidad, 1979.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *La Arquitectura Mozárabe*, Barcelona, Polígrafa, 1972.
- FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe, *Las Islas Canarias después de la conquista*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1997.
- FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, J., *De la arquitectura cristiano-mahometana. Tres artículos de El Arte en España*, tomo I, Madrid, 1862.
- FERNÁNDEZ PRADA, Antonio, «Mudéjar en la Extremadura del Duero», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXVIII (1962), págs. 25-35.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, «La decoración de yesería mudéjar», en AA.VV., *Arte Mudéjar*, Granada, Ayuntamiento, 1983.
- FIDALGO, A. M., *Arquitectura gótica del Sur de la provincia de Huelva*, Huelva, 1982.
- FORMAGGIO, Dino, *La Muerte del Arte y la Estética*, México, Grijalbo, 1992.
- FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen, *Arquitectura Mudéjar en la Baja Andalucía*, Santa Cruz de Tenerife, Gráficas Tenerife, 1977.
- *Aspectos de la Arquitectura Mudéjar en Canarias*, Madrid, Cabildo Insular de Canarias, 1994.
- «Los Archipiélagos Atlánticos», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 191-198.

- «Carpintería mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 157-171.
- «El Mudéjar en Madeira y Canarias», en G. Borrás Gualis (coord.), *Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 137-150.
- *La Arquitectura Mudéjar en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular, 1977.
- «Diccionario de ensambladores y carpinteros de lo blanco (siglos XVI y XVII)», *Anuario de Estudios Atlánticos* (1993), núm. 39, págs. 185-289.
- «Carpintería mudéjar en los archipiélagos de Madeira y Canarias», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 303-313.
- «Carpintería Mudéjar: Sistema y Técnicas de trabajo», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 473-490.
- *Urbanismo y Arquitectura anteriores a 1800*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria, 1990.
- FRUTOS CUCHILLEROS, Juan Carlos, «Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo (Ávila)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 417-425.
- FUENTES PÉREZ, Gerardo, «Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de los Realejos (Tenerife)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 319-322.
- FUGUET I SANS, Joan, «Apreciacions sobre l'ús de les cobertes amb arcs diafragma a l'arquitectura medieval catalana», *Acta Històrica et Archaeologica Medaevalia*, núm. 7-8, Barcelona, 1986-1987.
- GALÁN SÁNCHEZ, Ángel, *Los mudéjares del Reino de Granada*, Granada, Universidad, 1991.
- y PEINADO SANTAELLA, Rafael G., *Hacienda regia y población en el reino de Granada: La geografía morisca a comienzos del siglo XVI*, Granada, Universidad, 1997.
- GALERA ANDREU, Pedro, «La Alhambra: del palacio nazarí al palacio de Carlos V», en *Palacios Reales en España*, Madrid, Fundación Argentaria, 1996, págs. 11-32.
- GALLAY SARAÑANA, José, *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1950.
- *El lazó en el estilo mudéjar. Su trazado simplista*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (s.a.).
- GALMES DE FUENTES, A., *Los moriscos (Desde su misma orilla)*, Madrid, 1993.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *La Alhambra*, Granada, Urania, 1962.
- GANTE, Pablo de, «Mudejar Reminiscences in Queretaro», *Mexican Art and Life*, núm. 5 (1939).
- *La Arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1942.
- GARATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la Cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes, «Moriscos e indios. Para un estudio comparado de métodos de conquista y evangelización», *Crónica Nova*, 20 (1992), págs. 153-175.
- GARCÍA BELLIDO, A., TORRES BALBAS, L., CERVERA, L., CHUECA, F. y BIGADOR, P., *Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1968.
- GARCÍA DE FIGUEROLA, María Belén, «Carpintería mudéjar en la Moraña: Aportaciones Documentales», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, núm. 57, 1991, págs. 279-290.
- *Techumbres mudéjares en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Diputación, 1996.
- GARCÍA GRANADOS, Juan Antonio, «La iglesia parroquial de Guadahortuna», *Cuadernos de Arte* (1984), núm. 16, págs. 119-158.
- y TRILLO SANJOSÉ, Carmen, «Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 26 (1990), págs. 145-167.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro. F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F., *Iglesias de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1994.
- *Iglesias de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1998.
- *Iglesias de Sevilla*, Madrid, El Avapiés, 1994.
- GARCÍA MARCO, Francisco Javier, «Un capítulo para la historia social del trabajo del yeso: la familia Domalich de Calatayud y su entorno en el siglo XV», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, págs. 345-363.

- «El urbanismo de la morería de Daroca en el siglo XV», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 635-662.
- «Espacio urbano y rural en las aljamas mudéjares de las cuencas del Jalón y el Jiloca medios», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 411-430.
- GARCÍA SANTANA, Alicia, ANGELBELLO, Teresa y ECHENAGUSIA, Víctor, *Trinidad de Cuba. Patrimonio de la Humanidad. Arquitectura Doméstica*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1996.
- GARRIDO ARANDA, Antonio, «Granada: ¿Modelo de Indias? Moriscos e Indios», en I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán, *Mudéjar Iberoamericano: una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1992, págs. 145-156.
- *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1979.
- *Moriscos e Indios. Precedentes hispánicos de la evangelización en México*, México, UNAM, 1980.
- GARRIDO ATIENZA, Miguel Ángel, *Las Capitulaciones para la entrega de Granada*, Granada, Universidad, 1992.
- GASPARINI, Graziano, *La arquitectura Colonial de Coro*, Caracas, Armitano, 1961.
- *La casa colonial venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1962.
- *La arquitectura colonial en Venezuela*, Caracas, Armitano, 1965.
- *Venezuela. Monumentos Históricos y Arqueológicos*, México, Instituto de Geografía e Historia, 1966.
- *Templos coloniales de Venezuela*, Caracas, Armitano, 1976.
- *La Arquitectura de las Islas Canarias (1420-1788)*, Caracas, Armitano, 1995.
- «Los techos con armaduras de pares y nudillos en las construcciones coloniales venezolanas», *Boletín del CYHVE*, núm. 3 (1965).
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y Artística*, 3 vols., Sevilla, 1889-1892.
- *Historia de los barrios vidriados sevillanos. Desde sus orígenes a nuestros días*, Sevilla, Ayuntamiento, 1995.
- GILA MEDINA, Lázaro, «El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 127-141.
- *Arquitectura religiosa de la Baja Edad Media en Baza y Úbeda*, Granada, Universidad, 1994.
- GODDARD KING, Georgiana, «Algunos rasgos del influjo oriental en la arquitectura española de la Edad Media», *Arquitectura*, núm. 48 (1923), págs. 85-92.
- GÓMEZ DE CASO ZURIAGA, Jaime, *Las Techumbres mudéjares del Castillo de Belmonte*, Cuenca, Diputación, 1984.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, «Ante lapidem lignum fuit. Algo más que bóvedas de crucería», en AA.VV., *Ars Lignea. Las iglesias de madera en el País Vasco*, Madrid, Electa, 1996.
- GÓMEZ-MORÁN TURINA, Mario, «Arquitectura del Siglo XIX», en *Historia de la Arquitectura Española*, vol. 5, Madrid, Planeta, 1987.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *Las iglesias de las «Siete Villas»*, Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1989.
- «La visita a las Alpujarras de 1578-79», en *Homenaje al Prof. Darío Cabanelas Rodríguez, O.F.M., con motivo de su LXX Aniversario*, Granada, Universidad, 1987, págs. 355-367.
- «Las primeras iglesias construidas en las Alpujarras. Aportación documental», *Cuadernos de Arte* (1989), núm. XX, pág. 189-192.
- *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650). Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, Granada, Universidad, 1989.
- «El Mudéjar Granadino», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano: Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, pág. 143-155.
- *La iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e Historia*, Albolote, Fundación Francisco Carvajal, 1994.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada, Imp. Indalecio Ventura, 1892.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Arte Mudéjar Toledano*, Madrid, Leoncio de Miguel, 1916.
- «El Arte Árabe Español hasta los Almohades. Arte Mozárabe», *Ars Hispaniae*, vol. III, Madrid, Plus Ultra, 1951.
- *Primera y Segunda parte de las reglas de carpintería hecho por Diego López de Arenas en este año de MD-CVIII*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1966.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, «Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI. Notas biográficas», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjaris-*

- mo: *Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 241-245.
- «Mosén Juan de Lanuza, caballero, alarife y morisco zaragozano», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 261-267.
 - «Los moriscos zaragozanos en los oficios de la construcción. Circunstancias laborales y económicas», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 651-665.
 - «La rejola, un material de construcción en Zaragoza, en el siglo XVI», *Artigrama*, 1 (1984), págs. 85-112.
 - «Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción», *Artigrama*, 2 (1985), págs. 47-56.
 - *Arquitectura Civil en Zaragoza en el siglo XVI*, 2 vols., Zaragoza, Ayuntamiento, 1987-1988.
 - «El Palacio de los Reyes Católicos. Descripción Artística», en AA.VV., *La Aljafra*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, págs. 231-287.
- GONZÁLEZ CRISTÓBAL, Margarita, *Inventarios Documentales. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, 1316-1936*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «El mudéjar en el Monasterio de Santa Clara de Moguer (Huelva)», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 269-283.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, «La condición social y actividades económicas de los mudéjares andaluces», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 411-425.
- «El trabajo mudéjar en Andalucía. El caso de Sevilla (siglo XV)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 39-56.
 - y RÍO MARTÍN, Juan del (editores), *Los Mozarabes. Una minoría olvidada*, Sevilla, Fundación El Monte, 1998.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, María Isabel, *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1995.
- GONZALO MAESO, David, *Garnata Al-Yahud. Granada en la historia del judaísmo español*, Granada, Universidad, 1990.
- GUARDA, Gabriel, «Construcciones tradicionales de madera en el sur de Chile», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (1971), vol. XXIII, págs. 49-67.
- «Pueblos de Indios en Chile. Norte "Chico", Zona Central y Sur», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993.
- GUTIART APARICIO, Cristóbal, *Arquitectura gótica en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1979.
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura Virreinal en Cuzco y su Región*, Cuzco, Universidad Nacional de San Antonio Abad, 1987.
- «Arquitectura Colonial. Teoría y Práxis», *Resistencia*, Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la Arquitectura y Urbanismo, 1980.
 - ESTERAS, Cristina y MALAGA, Alejandro, «El Valle del Colca (Arequipa). Cinco Siglos de Arquitectura y Urbanismo», *Resistencia*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986.
 - *Evolución Histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, Lima, Epígrafe Editores S.A., 1992.
 - (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993.
 - «Presencia Mudéjar en la arquitectura del Perú», en *Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 239-252.
 - «Manifestaciones mudéjares en Perú», en Gonzalo Borrás Gualis (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Unesco, 1996, págs. 215-226.
 - *et alii*, *Arquitectura del Altiplano Peruano*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986.
 - y VÍÑALES, Graciela, «San Francisco de Quito», *Trama*, núm. 1 (1977), págs. 36-38.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1997.
- GUTIÉRREZ MORENO, Pablo, «La Capilla sevillana de la Quinta Angustia», *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1929), núm. 15, págs. 233-245.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1987.
- HARTH-TERRE, Emilio, *Perú. Monumentos Históricos*

- y *Arqueológicos*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1975.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio, «Perspectiva histórica finisecular del mudéjar en la Península, Archipiélagos Atlánticos e Iberoamérica», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 17-33.
- «Historicismo y Eclecticismo en España: los orígenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la Ilustración al Romanticismo», en AA.VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 81-101.
- y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura Mudéjar Granadina*, Granada, Caja de Ahorros, 1989.
- y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (eds.), *Mudéjar Iberoamericano: Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993.
- HERAS GARCÍA, Felipe, «La iglesia parroquial de Aldea de San Miguel (Valladolid)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XL-XLI, págs. 211-220. Valladolid, 1975.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio, «Pervivencias de la carpintería mudéjar en la arquitectura civil del Puerto de la Cruz (Tenerife)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 323-326.
- HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina, *Análisis de ejemplos comparativos entre la arquitectura mudéjar de Toledo y Michoacán*, México, Tesis de Licenciatura, 1979.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos y MARTÍNEZ MONTEIL, Luis, «Arquitectura Mudéjar en Andalucía Occidental», en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 169-177.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos y MORALES, Alfredo J., *El Real Alcázar de Sevilla*, Londres, Scala Publishers Ltd., 1999.
- HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M.^a Concepción, *Los monasterios de Jerónimas en Andalucía*, Sevilla, Universidad, 1976.
- IBN AL-JATIB, *Historia de los Reyes de la Alhambra* (ed. Emilio Molina y José María Casciaro), Granada, Universidad, 1998.
- IBN AL-KARDABUS, *Historia de al-Andalus* (ed. Felipe Mañío), Madrid, Akal, 1986.
- IBN JALDUN, *Al-Muqaddima*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores*, México, Imprenta Imperial, 1867.
- ÍNIGUEZ ALMECH, Francisco, «Torres Mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y de su evolución», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 39, 1937, págs. 173-189.
- *et alii*, *De la Aljafería*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
- IRADIEL, Paulino, MORETA, Salustiano y SARASA, Esteban, *Historia medieval de la España cristiana*, Madrid, Cátedra, 1989.
- IRARRAZÁBAL, Amaya, «Asentamientos indígenas en la región de Tarapaca, Chile», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, págs. 522-523.
- IZQUIERDO BENITO, Ricardo, *Un espacio desordenado: Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- «Datos sobre la construcción en Toledo en el siglo XV: materiales, herramientas y ordenanzas», *Cahiers de la Méditerranée*, núm. 31 (1985), págs. 151-164.
- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, «Arquitectura mudéjar y repoblación: el modelo onubense», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 237-253.
- «Arquitectura Gaditana de Época Alfonsí», en *Cádiz en el siglo XIII*, Cádiz, 1983, págs. 135-159.
- y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel, *Cartografía de la Montaña Hueca*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1997.
- JIMÉNEZ LOZANO, José, *Madrigal de las Altas Torres. Monasterio de Nuestra Señora de Gracia*, León, Edilesa, 1994.
- JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles, *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba (Desde la reconquista al inicio del Renacimiento)*, Córdoba, Universidad, 1996.
- MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes, *Iglesias de la Reconquista. Itinerarios y puesta en valor*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.
- KOTHE, Christiane, «Algunos aspectos de la importancia socioeconómica de los moriscos granadinos en el oficio de la carpintería», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 625-633.

- «Granada, 1492-1568: Urbanismo Nazarí Eugencias castellanas, el ejemplo de las iglesias parroquiales», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 449-465.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- LACARRA DUCAY, M.^a Carmen, «Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, páginas 71-107.
- LACAVE, José Luis, *Sefarad, Sefarad. La España Judía*, Madrid, Lunverg, 1987.
- *Judías y Sinagogas Españolas*, Madrid, Mapfre, 1992.
- LA-CHICA GARRIDO, Margarita, «Mozárabes y Judíos en la alta Edad Media», en AA.VV., *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987, págs. 51-55.
- LADERO QUESADA, Manuel F., *Las ciudades de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media (siglos XIII al XV)*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Historia de Sevilla. La ciudad medieval (1248-1492)*, Sevilla, Universidad, 1989.
- (Director), «Andalucía, de la Edad Media a la Moderna», *Cuadernos de Historia*, vol. 7, Madrid, C.S.I.C., 1977.
- *Los Mudéjares de Castilla y otros estudios de Historia Medieval Andaluza*, Granada, Universidad, 1989.
- «Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 349-390.
- (ed.), *Actas del Symposium La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, Granada, 1993.
- y SÁNCHEZ HERRERO, J., «Iglesia y Ciudades», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 227-264.
- «Toledo y Córdoba en la baja Edad Media. Aspectos urbanísticos», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, vol. XXX (1998), págs. 181-220.
- LAFORA, Carlos R., *Andanzas en torno al Legado Mozárabe*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1991.
- LAGUNA PAUL, Teresa, «La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en *Metropolis Totius Hispaniae*. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, págs. 41-72.
- LAMBERT, Elie, *El Arte Gótico en España. Siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1977.
- «L'art mudéjar», *Gazette des Beaux Arts* (1933), tomo IX, págs. 17-33.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*, 1.^a edición, 2 vols., Barcelona, 1909; 2.^a ed., 3 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1930.
- *Historia de la arquitectura civil española, siglos I al XVIII* (2 vols.), Madrid, 1922.
- «Las iglesias españolas de ladrillo», *Forma* (1904), tomo I, núm. 6, págs. 223-240 y núm. 7, págs. 243-259.
- *La arquitectura Hispanoamericana en la época de la Colonización y de los Virreynatos*, Madrid, 1922.
- LANDA BRAVO, José, «Los zócalos pintados mudéjares en el convento de Santo Domingo el Real de Segovia», en *Archivo Español de Arte*, t. LII, núm. 205, 1979, págs. 1-34.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J., «Carpintería y otros elementos mudéjares en la provincia de Palencia», en AA.VV., *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1981, págs. 427-441.
- *Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partido judicial de Astudillo, Baltanás y Palencia*, Palencia, Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses-C.S.I.C., núm. 38, 1977.
- «Actualidad del arte mudéjar en España», *Revista Goya*, núm. 177, Madrid, 1983, págs. 144-147.
- «El Mudéjar desde la visión castellana», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 23-38.
- «La Carpintería mudéjar en la Tierra de Campos», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 189-201.
- «Los materiales del arte mudéjar castellano (Tierra de Campos)», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 529-545.
- «Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, págs. 399-440.

- «Mudéjares y moriscos en los conventos de Clarisas de Castilla y León», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 391-419.
- «Morerías castellanoleonésas», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 719-751.
- «Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos», en *Al-Ándalus*, L. XLIII, 1978, págs. 427-454.
- «Artes Aplicadas», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.
- «Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: El Yeso», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 435-452.
- «Braymí, un yesero mudéjar en los monasterios de clarisas de Astudillo y Calabazanos», *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, núm. 39 (1977), págs. 19-33.
- «Capilla funeraria de don Diego Gómez de Sandoval en la Peregrina, de Sahagún», en *Tierras de León*, núm. 26 (1977), págs. 51-56.
- «Dos obras inéditas del yesero palentino Alonso Martínez de Carrión», *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, núm. 40 (1978), págs. 211-215.
- «El palacio mudéjar de Astudillo», en *II Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, Diputación, 1990, págs. 579-599.
- «La ciudad mudéjar: espacios y nuevas funciones», *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, págs. 431-446.
- «La iglesia Parroquial de la Asunción en Moratilla de los Meleros (Guadalajara)», *Wad-al-Hayara*, núm. 5 (1978), págs. 115-122.
- «Lexicografía del arte mudéjar: el yeso. Estado de la cuestión», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 523-548.
- LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Estudios sobre los mudéjares en Aragón*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.
- «Los mudéjares aragoneses y su aportación a la economía del reino. Estado actual de nuestros conocimientos y vías para su estudio», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 91-111.
- «El urbanismo de las morerías y de los núcleos rurales en Aragón y Navarra. Estado de la cuestión y propuestas de estudio», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 519-534.
- y FALCÓN PÉREZ, M.^a Isabel, *Zaragoza en la baja Edad Media*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- LEVI-PROVENÇAL, E. y GARCÍA GÓMEZ, E., *El siglo XI en 1.^a persona. Las Memorias de 'Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)*, Madrid, Alianza, 1996.
- LEVINTON, Norberto R., «Pervivencias mudéjares en la arquitectura de la iglesia de Jesús. Provincia Jesuítica del Paraguay (1757-1767)», en *Actas del VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 573-596.
- LIROLA DELGADO, J., *El poder naval de al-Ándalus en la época del Califato Omeya*, Granada, Universidad, 1993, pág. 292.
- LOMBARD, M., «Arsenaux et bois de marine dans la Méditerranée musulmane. VII-XI siècle», en *Le navire et l'économie maritime du moyen âge au XVIII siècle, principalement en Méditerranée. Deuxième Colloque international d'Histoire maritime*, París, 1958, págs. 53-106.
- *L'Islam dans sa première grandeur*, París, Flammarion, 1971.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana M.^a e IZQUIERDO BENITO, Ricardo (coord.), *El Legado Material Hispanoju-dío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- LÓPEZ GUZMAN, Rafael, *Tradición y Clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación, 1987.
- «El Albayzín morisco», *Cuadernos de Arte* (1985-86), núm. XVII, págs. 247-262.
- «Urbanismo granadino del siglo XVI: el entramado callejero», *Cuadernos de Arte* (1987), núm. XVIII, págs. 169-174.
- «La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos», *Manuel Tossaint, su proyección en la Historia del Arte Mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario*, México, UNAM, 1992, págs. 117-130.
- «La carpintería de lo blanco en el mudéjar andaluz y americano», *IV Seminario Arquitectura Andalucía-América. Formación profesional y artes*

- decoraciones en Andalucía y América*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, págs. 57-71.
- *et alii*, *Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España*, México, Azabache, 1992.
 - «El Mudéjar en el Caribe y Nueva España», en Gonzalo Borrás Gualis (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 169-186.
 - *Colación de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI*, Granada, Universidad, 1993.
 - «Tecnología Mudéjar», *Coloquio Hispano-Italiano de Arqueología Medieval*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1992, pág. 297-309.
- LÓPEZ RAJADEL, Fernando, *Crónicas de los jueces de Teruel (1176-1532)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- LOZANO, E. (coord.), *Actas del Congreso «Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo»*, Valladolid, 1993, 3 vols.
- LUCENA SAMORAL, Manuel (coordinador), *Historia de Iberoamérica. Tomo II. Historia Moderna*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LLADONOSA PUJOL, José, *Lérida Medieval*, Lérida, Dilagro, 1974.
- LLEO CAÑAL, Vicente, *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998.
- *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.
- MADRAZO, P. de, «De los estilos en las artes», *La Ilustración Española y Americana*, núms. XV y XVI, 1888.
- MADRE DE DIOS, Fray Agustín de la, *Tauero Escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, México, UNAM, 1986.
- MAINÉ BURGUETE, Enrique, «El urbanismo de la motería zaragozana a fines del siglo XVI», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 619-633.
- MAJIDI, Mahmud Ali, «El Islam frente a las comunidades no musulmanas», en AA.VV., *Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987, pág. 43-49.
- MÁLAGA MEDINA, Alejandro, «Las Reducciones Toledanas en el Perú», en R. Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indias. Otro Urbanismo en la región andina*, pág. 263-316.
- MALALANA UREÑA, Antonio y MUÑOZ CASCANTE, Itziar, «Precios y salarios de la construcción en el reino de Navarra en el siglo XIV. Zalema Zaragoza, maestro de obras», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 219-228.
- MALPICA CUELLO, Antonio, *Medio Físico y poblamiento en el delta del Guadalquivir. Salobreña y su territorio en época medieval*, Granada, Universidad, 1996.
- *Poblamiento y Castillos en Granada*, Madrid, Lunberg-El Legado Andaluzí, 1996.
- MALPICA, A. y QUESADA, T. (eds.), *Los orígenes del Feudalismo en el mundo Mediterráneo*, Granada, Universidad, 1994.
- MANZANO MARTOS, Rafael, «Casas y Palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes Hispánicos», en Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de Al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 315-352.
- MARIAS BALLESTÍN, Fabián, «Reconstrucción del Palacio del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (Jaén)», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pág. 173-178.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.
- MARCO DORTA, Enrique, *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988 (3.ª edición).
- *Materiales para la Historia Cultural en Venezuela*, Madrid, 1967.
 - «Iglesias renacentistas en las riberas del Lago Titicaca», *Anuario de Estudios Americanos*, II (1945).
 - «Arte en América y Filipinas», *Art Hispaniae* (XXI), Madrid, Plus Ultra, 1973.
 - *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, Sevilla, C.S.I.C., 1951.
- MARIAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., Madrid, C.S.I.C.-Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-86.
- *El Largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989.
 - «Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España», *Art Longa* (1994), núm. 5, pág. 45-52.
- MARIATEGUI, E. de, *Glosario de la carpintería de lo blanco de Diego López de Arenas*, 4.ª ed., Madrid, 1912.
- MARIATEGUI OLIVA, Ricardo, *Techumbres y Artesanos Peruanos*, Lima, 1975.

- MARÍN FIDALGO, Ana, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Guadalquivir, 1999.
- MARIJMAN, Sidney David, «Mudéjar survivals in architectural design and construction in colonial Chiapas, México», *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas* (México, 1976), vol. II, págs. 539-553.
- *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*, Tuxta Gutiérrez, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.
- MARQUÉS DE SAN FRANCISCO, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, México, Librería de Pedro Robredo, 1920.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, 1991.
- MARTÍN BUENO, Manuel, ERICE LACABE, Romana y SAENZ PRECIADO, María Pilar, *La Aljafaría: Investigación Arqueológica*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1987.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid (Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Tomo XIII)*, Valladolid, 1983.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel, *Santa Cruz de la Palma. La ciudad renacentista*, Santa Cruz de Tenerife, Cepsa, 1995.
- *Arquitectura doméstica canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1978.
- MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina, *La Laza Dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- «El llamado Palacio del rey don Pedro de Toledo», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 399-416.
- *Cerámica Hispanomusulmana. Andalusí y Mudéjar*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991, págs. 221-227.
- «Hacia un "Corpus" de la carpintería de lo blanco», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 125-131.
- «Sobre las armaduras en el arte mudéjar toledano», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. II, Granada, 1973.
- *Mudéjar Toledano. Palacios y Conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980.
- *Conventos de Toledo*, Madrid, El Viso, 1990.
- «Formas voladas en la Carpintería Mudéjar Toledana», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 207-213.
- «Carpintería mudéjar toledana», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 12, págs. 225-266.
- MARTÍNEZ LIEBANA, Evelio, *Los judíos de Sahagún en la transición del siglo XIV al XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis y MORALES, Alfredo J., *La Catedral de Sevilla*, Londres, Scala Publishers Ltd., 1999.
- MAZA, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- MAZUELA, Rosario, «Arte Mudéjar en Burgos. Las huellas musulmanas en Las Hoelgas y en el Hospital del Rey», *Reales Sitios*, núm. 92 (1987), págs. 37-44.
- MICHELL, George, *La Arquitectura del Mundo Islámico*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- MIGUEL, Juan Carlos de, «Los alarifes de la villa de Madrid en la Baja Edad Media», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 27-37.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, «El Monasterio de Tentudía, vicaría de la Orden Militar de Santiago», en AA.VV., *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985, págs. 169-186.
- «Corpus de techumbres mudéjares en Extremadura», *Norba-Arte*, núm. 3, 1982, págs. 33-48.
- «El lazo mudéjar extremeño», *Norba-Arte*, núm. 5, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984.
- «El mudéjar guadalupense», en *Norba-Arte*, núm. 6, 1985, págs. 29-41.
- «Religiosidad y Ciudad. Las modificaciones urbanísticas en el Cáceres medieval intramuros y las órdenes religiosas», en *Norba-Arte*, núm. 16, 1996, págs. 35-55.
- «El Mudéjar en Extremadura», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 99-109.
- *El Mudéjar en Extremadura*, Salamanca, Institución Cultural El Brocense-Universidad de Extremadura, 1987.
- «El Mudéjar en Extremadura», en G. Borrás (coord.), *El Arte Mudéjar*, págs. 83-96.
- «Repercusiones del Arte Mudéjar en América», *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte: Relaciones Artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, Universidad, 1990, págs. 173-177.
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis, *Urbanismo Medieval. La Región de Murcia*, Murcia, Universidad, 1992.

- MONTERO VALLEJO, Manuel, *Historia del Urbanismo en España I. Del Eneolítico a la Baja Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1996.
- «Corrales y adarves, formas particulares de entender el espacio urbano en la España medieval», *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 123-147.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, Universidad, 1986, vol. I, págs. 87-112.
- MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guta artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación, 1989.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Málaga, Universidad, 1988.
- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J., *Arquitectura medieval en la Sierra de Aracena*, Sevilla, Diputación, 1976.
- «Reflexiones sobre algunas iglesias mudéjares del Aljarafe sevillano», en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 39-54.
- «Arte Mudéjar en Andalucía», en G. Borrás Gualis (coordinador), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 119-136.
- «Los inicios de la arquitectura mudéjar en Sevilla», en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1999, págs. 91-106.
- «El Arte Mudéjar como síntesis de culturas», en AA.VV., *Mudéjar Iberoamericano: Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 59-65.
- *Francisco Niculoso Pisano*, Sevilla, Diputación, 1977.
- MORALES, Alfredo J. y SERRERA, Juan Miguel, «Obras en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos», *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), págs. 57-65.
- MORALES PADRÓN, Francisco (director), *Historia de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1992.
- «Historia de Sevilla», *La ciudad del Quimientos*, Sevilla, Universidad, 1989.
- MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MORTE GARCÍA, Carmen, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 142-149.
- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, «Mudéjar en la Rioja», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981, págs. 211-224.
- MUÑOZ COSME, Alfonso, «Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada (1492-1907)», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 27 (1991), págs. 151-175.
- MUÑOZ GARRIDO, Vidal, «La morería de Teruel. Un espacio abierto», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 677-685.
- NAVAGERO, Andrés, «Viaje a España del magnífico micer Andrés Navagero, embajador de Venecia al emperador Carlos V», en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, págs. 839-876.
- NAVAL MAS, Antonio, «Las herramientas medievales y la carpintería mudéjar (El friso de los carpinteros de la techumbre de Teruel)», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 611-617.
- NAVARRO, J. G., *La escultura en El Ecuador*, Madrid, 1929.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio (ed.), *Casas y Palacios de al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunberg, 1995.
- y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro, «Casas y palacios de al-Ándalus. Siglos XII-XIII», en Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunberg, 1995.
- y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro, «El castillejo de Monteagudo: Qasr ibn Sad», en Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de al-Ándalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, Lunberg, 1995, páginas 63-103.
- NICOLINI, Alberto, «Sobre la inserción urbana mudéjar de las iglesias en Andalucía e Hispanoamérica», en *Cuadernos de Arte*, 1996, núm. 27, págs. 39-54.
- «El mudéjar en Paraguay y Argentina», en G. Borrás Gualis (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja y Unesco, 1996, págs. 245-253.
- «Urbanismo mudéjar en España e Hispanoamérica», en AA.VV., *Actas del VII Simposio In-*

- ternacional de Mudéjarismo, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 565-572.
- «El urbanismo regular y la iglesia mudéjar-clasista en Canarias y en América», *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, tomo II. Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, págs. 1175-1190.
 - NIETO CUMPLIDO, Manuel, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Cajasur, 1998.
 - NOVELLA MATEO, Ángel, «El artesonado de la catedral de Teruel (Santa María de Mediavilla)», *Teruel*, 32, julio-diciembre, 1964.
 - «La cerámica mudéjar turolense», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, págs. 110-119.
 - «Noticias breves sobre el mudéjar de la madera en la provincia de Teruel», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 251-252.
 - y RIBOT ARAN, Victoria, «Los Mudéjares en Teruel», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 245-251.
 - y RIBOT ARAN, Victoria, «Jornales de alarifes mudéjares y precios de materiales de construcción en Teruel durante el siglo XIV», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 123-133.
 - NUÑE MATAUCCO, Enrique, *La Carpintería de lo Blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
 - *La Carpintería de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1990.
 - «La carpintería Hispano-Musulmana», en AA.VV., *I Jornadas de Cultura Islámica. Al-Ándalus, ocho siglos de Historia*, Toledo, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987, págs. 77-82.
 - «Influjo del tejido en la arquitectura hispano-musulmana», en AA.VV., *II Jornadas de Cultura Islámica. Aragón vive su historia*, Teruel, Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1988, págs. 131-137.
 - «Restauración de la carpintería mudéjar siguiendo las reglas de la carpintería dictadas por D. López de Arenas en 1619», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 343-360.
 - «Consideraciones sobre la supuesta economía de la carpintería mudéjar», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 73-78.
 - «Distribución de techumbres de madera en España», en AA.VV., *IV Simposio Internacional de Mudéjarismo: Economía*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, págs. 79-88.
 - «La técnica de la carpintería de lo blanco en España y América», en *Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, págs. 47-55.
 - «Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías. La realización de sistemas decorativos geométricos hispano-musulmanes», *Madrid Mitteilungen* (1982), núm. 23, págs. 372-427.
 - «La carpintería en España y América a través de los Tratados», en *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 173-187.
 - OJEA, Hernando, *Libro III de la Historia Religiosa de la Provincia de México de la Orden de Santo Domingo*, México, Museo Nacional de México, 1897.
 - Ordenanzas del trabajo, siglos XVI y XVII*, México, Editorial «Elede» S.A., 1947.
 - Ordenanzas de Sevilla*, Sevilla, Otayza, 1975.
 - OREJÓN, Anacleto, *Historia de Astudillo y del convento de Santa Clara*, Palencia, Diputación Provincial, 1983.
 - ORIHUELA UZAL, Antonio, *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Madrid, Lunberg, 1996.
 - ORTIZ CRESPO, Alfonso, «Techumbres y cubiertas mudéjares en el Ecuador», en I. Henares y R. López Guzmán (eds.), *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad, 1993, págs. 265-286.
 - «Influencias Mudéjares en Quito», en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, págs. 227-238.
 - «Influencias Mudéjares en Quito», en G. Borrás Gualis (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja y UNESCO, 1996, págs. 203-213.
 - ORTOLA NOGUERA, Antonia, *El castillo de la Mota. Medina del Campo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.

- PACIOS LOZANO, Ana Reyes, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- «Bibliografía de Arte Mudéjar. Addenda (1992-1995)», *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), páginas 613-630.
- PALM, Erwin Walter, *Los Orígenes del Urbanismo Imperial en América*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1951.
- PALOMERO PLAZA, Santiago, «Apuntes historiográficos sobre la Sinagoga del Tránsito, Toledo», en Ana M.^a López Álvarez y Ricardo Izquierdo Benito (coords.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, páginas 143-180.
- PALOU, Joana María y PLANTALAMOR, Luis, «Techumbres mudéjares en Mallorca», *Mayurqa* (1974), vol. XII, págs. 146-166.
- «Notas sobre la arquitectura religiosa de la colonización catalana en Mallorca (siglos XIII y XIV)», *Mayurqa* (1976), núm. 16, págs. 221-263.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio, *Jerez de la Frontera ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1981.
- *Arte Toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1988.
- *Guadalejara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, C.S.I.C., 1984.
- *Alcalá de Henares medieval. Arte Islámico y Mudéjar*, Madrid, C.S.I.C., 1982.
- «Ocaña: una villa medieval. Arte islámico y mudéjar», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* (1977), Año XIII, págs. 187-216.
- *Arquitectura Islámica y Mudéjar en Huelva y su Provincia*, Huelva, Diputación Provincial, 1996.
- «Arte Islámico y Mudéjar en Cuenca», *Al-Qantara* (1983), vol. IV, fasc. 1 y 2, págs. 357-376.
- *Tudela, Ciudad Medieval: Arte Islámico y Mudéjar*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1978.
- «Hacia un tratado de arquitectura de ladrillo árabe y mudéjar», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, págs. 329-360.
- *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1989.
- *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1990.
- PELAEZ DEL ROSAL, Jesús, *La Sinagoga. Córdoba*, Ediciones El Almendro, 1994.
- PEÑA GÓMEZ, María del Pilar, *Arquitectura y Urbanismo de Llerena*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.
- PÉREZ, Joseph, «Mozárabes y mudéjares en la España medieval», *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, I, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, págs. 239-250.
- PÉREZ BOYERO, Enrique, «La construcción de las iglesias en el Marquesado de los Vélez», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 811-831.
- PÉREZ CARRILLO, Sonia, «La tradición indígena en las Artes Coloniales», en *México Colonial*, Madrid, Museo de América, 1989, págs. 31-42.
- PÉREZ EMBID, Florentino, *El mudéjarismo portugués*, Madrid, C.S.I.C., 1955.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, «La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances ideológicos, urbanos y arquitectónicos», en AA.VV., *El arquitecto Martín Nás. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 131-145.
- PÉREZ GONZÁLEZ, María Dolores, «La Casa de los Luna», en Daroca. El estudio de la heráldica como método de datación», *Actas II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 179-184.
- y MANAS BALLESTIN, Fabián, «Armaduras de madera en la Provincia de Jaén», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 285-289.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa, «Ábsides mudéjares de la Morania (Ávila); su relación con modelos de Castilla la Vieja y León», en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, tomo I, págs. 289-295.
- *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993.
- «El mudéjar, una opción artística en la Corte de Castilla y León», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.
- *Mudéjarismo en la Baja Edad Media*, Madrid, La Muralla, 1987.
- «El primer mudéjar castellano: casas y palacios», en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y Pala-*

- cios de al-Ándalus, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 303-314.
- «Arquitectura Mudéjar en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo», en G. Borrás (coord.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, UNESCO, 1996, págs. 31-61.
- DELGADO, Clara et alii, *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.
- PÉREZ DE LA LASTRA Y VILLASEÑOR, Manuel, *La Sinagoga de Córdoba*, Córdoba, Diputación, 1990.
- PÉREZ DE RIVAS, Andrés C. J., *Cronica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*, México, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Iglesias mudéjares del Reino de Murcia», *Revista de Arte Español* (1960-61), págs. 91-112.
- et alii, *Murcia*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- PESCADOR DEL HOYO, M.^a C., «La Hospedería Real de Guadalupe», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXI (1965), págs. 327-357, y tomo XXIV (1968), págs. 319-388.
- PETREZ ASO, Ana Isabel y SANMIGUEL MATEO, Agustín, «Consideraciones en torno a la morería de Calatayud: Distribución urbana de las tres comunidades religiosas en la Edad Media», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel; Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 663-676.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Azulejo Sevillano*, Sevilla, Padilla Libros, 1989.
- PRAT PUIG, Francisco, *El pre-barroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*, Barcelona, Diputación, 1995.
- PRIETO PANIAGUA, María Riansares, *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1980.
- PRIETO VÁZQUEZ, Germán, «Arqueología de Santa María la Blanca», en Ana M.^a López Álvarez y Ricardo Izquierdo Benito (coord.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pág. 347-362.
- PRIETO VIVES, Antonio, «La carpintería hispanomusulmana», *Arquitectura* (1932), núms. 161-162, págs. 265-302.
- PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *Historia del Perse-*
- miento Estético Árabe. Al-Ándalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997.
- PULGAR, Hernando del, *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y Aragón*, Madrid, B.A.E., 1953.
- QUEREJAZU, Pedro, «El Mudéjar como expresión cultural ibérica, y su manifestación en las tierras altas de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia», en *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunwerg, 1995, págs. 253-264.
- «Aproximación a las manifestaciones del mudéjar en la audiencia de Charcas, hoy Bolivia», en G. Borrás Gualis (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja-Unesco, 1996, pág. 227-236.
- QUITROZ CHUECA, Francisco, *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI-XVIII)*, Lima, 1986.
- RABANAQUE MARTÍN, Emilio, NOVELLA MATEO, Ángel, SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981.
- RAFOLS, José F., *Techumbres y Artesanados Españoles*, Barcelona, Labor, 1945 (3.^a ed.).
- RAMOS CASTRO, Guadalupe, *Juderías de Castilla y León*, Zamora, Fundación «Ramos Castro», 1988.
- Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias mandadas imprimir ... por ... Carlos II*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, «El Mudéjar y la Orden del Santo Sepulcro en Aragón», en AA.VV., *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985, págs. 247-254.
- ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTACRUZ, Elvira, «Urbanismo de la morería murciana: Del arrabal de la Artixaca a la morería», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 753-765.
- RODRIGO ESTEVAN, María Luz, «Los mudéjares y su fuerza de trabajo en el ámbito urbano da rocense (1423-1526)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 143-165.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, Francisco Javier, «Arquitectura historicista y ecléctica en la España del siglo XIX: breve resumen de tendencias, obras y autores», en AA.VV., *El arquitecto Martín*

- Noel. *Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 103-113.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, *La Arquitectura «Neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, Universidad, 1996 (Microfichas).
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, «Techumbres mudéjares en la arquitectura religiosa de Santa Cruz de Tenerife», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 327-331.
- ROKISSI LAZARO, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación, 1985.
- ROMERO, Elena, «Arte Ceremonial Judío», en A. M. López Álvarez y R. Izquierdo Benito (coord.), *El Legado Material Hispanojudío*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pág. 115-131.
- RUBIO TORRERO, Beatriz, «Notas sobre las techumbres mudéjares turolenses», *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), págs. 535-546.
- RUIZ HERNANDO, José Antonio, «El monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV», en *Guadalupe de Extremadura: Dimensión Hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid, Junta de Extremadura, 1993, págs. 127-158.
- *El barrio de la Alfama hebreos de la ciudad de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros de Segovia, 1980.
- *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988.
- RUIZ MATEOS, Aurora, *Arquitectura Civil de la Orden de Santiago en Extremadura: La Casa de la Encomienda. Su proyección en Hispanoamérica*, Madrid, Diputación Provincial de Badajoz, 1985.
- «Residencias del Tribunal de la Inquisición de Llerena en Palacios Santiaguistas», en AA.VV., *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte, 1985, páginas 255-273.
- «Las Casas de la Encomienda pertenecientes a la Orden de Santiago en Tierras Extremeñas», en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, Cáceres-Badajoz, 1981, págs. 247-259.
- «Palacio de los priores de San Marcos de León, situado en Puebla del Prior», *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres-Badajoz, 1983, Vol. I, págs. 209-231.
- RUIZ GARCÍA, Manuel, «Las actividades industriales de la morería de Valencia», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 269-285.
- «En la morería de Valencia. La última sociedad mudéjar», en AA.VV., *Actas del VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1999, págs. 95-100.
- SALCEDO SALCEDO, Jaime, «Mudéjar en Colombia y Venezuela. Arquitectura y Urbanismo», en Gonzalo Borrás Guaska (ed.), *El Arte Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja y Unesco, 1996, págs. 187-202.
- «Los Pueblos de Indios en el Nuevo Reino de Granada y Popayán», en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo de la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, págs. 179-203.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio, *Arquitectura surreal bilingüe*, Lima, Epigrafe Editores, 1992.
- SAN NICOLÁS, fray Laurencio, *Arte y uso de Arquitectura (Madrid, s.l., 1639 y 1664)*, Valencia, Albatros, 1989.
- SÁNCHEZ PÉREZ, María del Pilar, *El Monasterio de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún*, Sahagún, Gráficas Santa Marta, 1993.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael, «Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: Las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 299-311.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa, «Materiales y técnicas en el arte mudéjar de la Morania», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 365-372.
- SANMIGUEL MATEO, Agustín, «Sobre el empleo de "Opus Spicatum" en el mudéjar aragonés», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 389-395.
- «Decoración de yeso en la torre de San Andrés de Calatayud», en AA.VV., *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1991, páginas 387-398.
- «Un ejemplo de ductilidad del trabajo mudéjar: el abovedamiento de las torres-alminares en la comarca de Calatayud», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 209-229.

- *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
- *Arte mudéjar en la comunidad de Calatayud*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982.
- SANTAMARÍA, Juan Manuel, «El románico de ladrillo en la villa de Cuéllar», *Estudios segovianos*, tomo XXV, Segovia, 1973, págs. 445-462.
- SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis G., *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1981.
- SANTIAGO CRUZ, Fr., *Las Artes y los Gremios en la Nueva España*, México, Jussa, 1960.
- SANZ SANCHE, Iluminado, «Las parroquias en la sociedad urbana cordobesa bajomedieval», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 313-318.
- SAVI, María Emilia, «Archidíframma: contributi per una tipologia architettonica», *Arte Medievale*, II Serie, Anno I, núm. 1 y 2 (1987), páginas 163-181.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Los Monumentos de la Ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1963.
- *Las Artes en Colombia. La Arquitectura Colonial*, Bogotá, Lerner, 1967.
- *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Cali, Universidad del Valle, 1965.
- «Pervivencias Hispanomusulmanas en Hispanoamérica», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, pág. 509-517.
- «El Artesonado de la Catedral de Teruel como "Imago Mundi"», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pág. 149-156.
- «¿Existe el mudéjarismo en Hispanoamérica?», en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunverg, 1995, págs. 45-49.
- MESA FIGUEROA, José de y GIBERT DE MESA, Teresa, «Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia», *Summa Artis*, vol. XXVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- SOBRADIEL VALENZUELA, Pedro I., *La arquitectura de la Alhambra. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.
- SZMOLKA CLARES, José, «El gobierno municipal de Granada y la Capitanía general (1492-1516)», en *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Málaga, Universidad, 1991, págs. 85-91.
- MORENO TRUJILLO, Amparo y OSORIO PÉREZ, María José, *Epistolario del conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad, 1996.
- TEJEDOR MICO, G. J., «Arquitectura mudéjar zamorana», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* (1988), págs. 181-268.
- TÉLLEZ, Germán y MOURE, Ernesto, *Arquitectura Doméstica. Cartagena de Indias*, Bogotá, Universidad de los Andes y Escala, 1995.
- TERÁN BONILLA, José Antonio, «La formación del gremio de albañiles de la ciudad de Puebla, en el siglo XVI y sus ordenanzas», *Cuadernos de Arquitectura Docencia* (1993), núm. 11, pág. 13-17.
- «Los gremios de arquitectos en la Nueva España», *Anales del Museo Michoacano*, México, núm. 6 (1997), págs. 201-213.
- «Los gremios de albañiles en España y Nueva España», *Imafronte*, núm. 12-13 (1998), págs. 341-356.
- TERRASSE, Henri, *L'art hispano-mauresque, des origines au XII^e siècle*, París, Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines, 1932.
- «Formación y fuentes del arte mudéjar toledano», *Archivo Español de Arte* (1970), tomo XLIII, núm. 169-172, pág. 385-393.
- TERRASSE, Michel, «Talavera Hispano-musulmana (Notes Histórico-archéologiques)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 6 (1970), págs. 79-112.
- «Les églises mudéjares d'Erustes et Mesegar», *Al-Andalus*, núm. 29 (1964), pág. 337-355.
- TOJAS ROGER, María Ángeles, «Datos documentales para la biografía de Diego López de Arenas», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 279-283.
- «Los Oficios de Alarifes en el siglo XVII», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 163-172.
- «Carpintería y arquitectura del Renacimiento en Madrid: Las techumbres de la parroquial de Camarma de Esteruelas», *Anales de Historia del Arte*, núm. 5 (1995), págs. 19-54.
- «La Techumbre del presbiterio de Santa Clara de Tordesillas. Análisis histórico-artístico y algunas conclusiones de su estudio», *Homenaje a Jesús Hernández Perera*, Madrid, 1993, págs. 173-189.

- «En torno al llamado «Estilo Cisneros»: La techumbre del Paraninfo de Alcalá de Henares», *La Universidad Complutense y las Artes*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 75-95.
- *Diego López de Arenas. Carpintero, Alarife y Tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación, 1989.
- «Aportación a la lexicografía española de arquitectura del siglo de Oro: Vocabulario de carpintería y de alarifes en Diego López de Arenas», *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 665-682.
- (ed.), *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, Madrid, Visor Libros, 1997.
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, *Moras Zoraguanas en obras de la Aljafarfa y de la Alhambra*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la, *Las Congregaciones de las Púeblos de Indias*, México, UNAM, 1995.
- TORRES BALBAS, Leopoldo, «Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar», *Art Hispaniae*, vol. IV, Madrid, Plus Ultra, 1949.
- «La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca», *Archivo Español de Arte*, núm. 99 (1952), págs. 209-221.
- «La iglesia de Santa María de Mediavilla y la arquitectura mudéjar en Aragón», *Archivo Español de Arte*, núm. 102 (1953), págs. 81-97.
- «Naves de edificios anteriores al siglo XIII cubiertas con armaduras de madera sobre arcos transversales», *Obra Dispersa. III*, Madrid, Instituto de España, 1985, págs. 173-183.
- «Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII», *Obra Dispersa. III*, Madrid, Instituto de España, 1985, págs. 185-215.
- «El más antiguo alfarje conservado en España», *Obra Dispersa*, tomo II, Madrid, Instituto de España, 1981, págs. 348-356.
- *Ciudades Hispanomusulmanas*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985.
- «Por el Toledo mudéjar: El Toledo aparente y el oculto», *Obra Dispersa*, vol. 6, Madrid, Instituto de España, 1983, págs. 341-360.
- «Los Reyes Católicos en la Alhambra», *Obra Dispersa*, vol. 4, págs. 371-391.
- «El estilo mudéjar en la arquitectura mexicana», *al-Andalus*, vol. VI (1941), págs. 50-51.
- TORRES FERNÁNDEZ, M.^a del Rosario, «La Arquitectura Civil y Religiosa en los siglos XVI al XVIII», en AA.VV., *Almería* (tomo IV), Granada, Editorial Andalucía, 1983, págs. 1299-1312.
- y VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio, «Aspectos de la arquitectura mudéjar almeriense: materiales y técnicas», en AA.VV., *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 559-570.
- TORRES GARIBAY, Luis Alberto, *Tecnología constructiva en la zona lacustre de Pátzcuaro y región Morelia* (Tesis Doctoral Inédita), México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1999.
- TORRO ABAD, Josep, «El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquerías y morenías en el reino de Valencia (siglos XIII-XVI)», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 535-598.
- TOUSSAINT, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, México, Porrúa, 1946.
- *Paseos Coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1939.
- *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1983.
- «Fray Andrés de San Miguel, Arquitecto de la Nueva España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1945), núm. 13, págs. 5-15.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*, México, Espejo de Obsidiana, 1987.
- *La ciudad de los palacios: Crónica de un patrimonio perdido*, México, Vuelta, 1990.
- TRAMOYERES BLASCO, Luján, *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*, Valencia, Domenech, 1889.
- ÚBEDA, Andrés, *Los zócalos mudéjares del convento de Santa Clara de Córdoba*, «Goya» (1985), núm. 185, págs. 299-304.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, «Un motivo ornamental en la arquitectura medieval de ladrillo de Tierra de Campos», en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, págs. 391-397.
- *Arquitectura Mudéjar en León y Castilla*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1981.
- «Arte de los siglos XII a XV y cultura mudéjar», en *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Mudéjar*, Valladolid, Ámbito, 1996.
- «Arquitectura mudéjar y repoblación. Bases para una hipótesis», *Homenaje a Jesús Hernández Perera*, Madrid, 1993, págs. 207-213.

- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo, *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- VALOR PIECHOTTA, Magdalena, *El último siglo de la Sevilla Islámica (1147-1248)*, Sevilla, Universidad, 1995.
- *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla Musulmana*, Sevilla, Diputación, 1991.
- VALLADAR, Francisco de Paula, *Las Ordenanzas de Granada y el «arte nuevo»*, «La Alhambra» (1905), págs. 321-324 y 346-349.
- VARGAS, José María, *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.
- VARGAS UGARTE, Rubén, *Los Jesuitas en el Perú y el Arte*, Lima, Librería e Imprenta Gil, 1963.
- VIGUERA-MOLINS, María Jesús, «Mudéjares y Moriscos: El Islam en la Península Ibérica (siglos XI al XVII) y sus relaciones culturales», en AA.VV., *al-Andalus. Allende el Atlántico*, Madrid, UNESCO-El Legado Andalusí, 1997, págs. 82-99.
- VILCHEZ VILCHEZ, Carlos, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación. 1923-1936)*, Granada, Comares, 1988.
- VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio y TORRES FERNÁNDEZ, M.^a del Rosario, «Armaduras mudéjares en las iglesias de la provincia de Almería», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 291-302.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo sevillano*, Córdoba, Universidad, 1978.
- «El regionalismo andaluz», en AA.VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, págs. 115-129.
- *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, Universidad, 1995.
- VINCENT, Bernard, *L'Albaicin de Grenade au XVI siècle (1527-1587)*, «Melanges de la Casa de Velázquez» (1971), tomo XII, págs. 187-222.
- WEISS, Joaquín E., *La Arquitectura Colonial Cubana. Siglos XVI-XVII*, La Habana, Ediciones Arte y Sociedad, 1972.
- *Techos coloniales cubanos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.
- YARZA LUACES, Joaquín, «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid, Diputación Provincial de Teruel, 1981, páginas 41-69.
- «Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar», en AA.VV., *II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, págs. 99-110.
- *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993.
- *Arte y Arquitectura en España. 500/1250*, Madrid, Cátedra, 1997.
- *Historia del Arte Hispánico. II La Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1982.
- YREZAR, J. de, «El mudéjar en Guipúzcoa», *Arquitectura* (1922), núm. 41, págs. 362-367.
- ZARAGOZA CATALÁN, Arturo, *Iglesias de arcos diafragma y armadura de madera en la arquitectura medieval valenciana* (Tesis Doctoral), Valencia, Universidad Politécnica, 1990.

المؤلف فى سطور

رفائىل لوبث جوتمان

ينسب للجيل الثالث من الدارسين الإسبان الذين عثوا فى الفترة الأخيرة بالدراسات الفنية والمعمارية المدجنة ، وقد حضر وشارك فى العديد من المؤتمرات الدولية التى أقيمت وتقام لمناقشة القضايا المتعلقة بهذه الدراسات . وكتبه هذ الذى بين أيدنا يمثل خطوة جريئة تحاول رسم صورة بانورمية للفن المدجن بعامة والمعمارة المدجنة بخاصة سواء فى شبه جزيرة أيبيريا أو فى العلم الجديد - يعمل حاليا أستاذًا بإحدى جامعات إقليم الأندلس .

المترجم فى سطور

على إبراهيم منوفى

أستاذ الأدب الإشبانى بكلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر له عدد من الأبحاث باللغة الإشبانية والعربية فى ميدانى الشعر والسرد القصصى (الرواية والقصة القصيرة) ترجم عدة أعمال إبداعية ودراسات عن الإشبانية منشورة فى كل من مصر والمملكة العربية السعودية .

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القوامى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فزاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوف	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إيفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جوى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد مفتاح وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوفا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إيوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (ج١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عثمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النفسى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نميم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريق الخولى وبدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سميد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارنر	بكر عباس
٢٥- مثوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فزاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سرفاجيه - كلود كاين	عبد الستار العلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا العربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فزاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصه إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والعداة	بول ب. تيكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٢٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٢٨-	نقد العدائنة	آلن تورين	أنور مغيث
٢٩-	المسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين بارير	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزوج	أوكتايفو پاث	المهدي أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	النوس هكسلي	مارلين تانرس
٤٥-	التراث المفقود	روبرت دين و جون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد علي
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا موما	ماهر جويجاتي
٤٩-	الإسلام في البلقان	هـ . ت . تورييس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدميى	ب. نوفاليس وس. روجسيفيتز وروجر بيل	لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . النجنتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمصرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحي
٥٥-	ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	علي يوسف علي
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود علي مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطي
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المعبرة (مصرحية)	كارلوس مونيثيث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتن	صبرى محمد عبد الفتى
٦١-	موسوعة علم الإنسان.	شارلوت سيمور - سميث	ياشراف . محمد الجوهري
٦٢-	لذة النص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد الطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدي أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانچ روبريچت	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسن محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وطى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكاز وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولة النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد القانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «ملفورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الفخرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بنفكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شبيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صابقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنثونى جينز	أحمد زايد ومحمد محبى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	لعيب ومضيق المسرح الإبتدائى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب طوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإشباني	أنطونيو بوهرى باييفو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ميفيد روينسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساطة العولة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيتر فاليت	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإبريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤتب	محمد بنيس
١٠٤-	أويرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد القفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرارچينيت	عبد العزيز شبيب
١٠٦-	الأنبى الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعود
١٠٧-	سيرة الفنان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هينسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين طوى ماككيود	إكرام يوسف

١١٣-	رأية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مصر حيتا حصاد كوني و مكان المستقيم	ول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلي أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة والعزل فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	باشمراقه روف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلي أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكائن: أوهام الرأسمالية العالمية	جون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سبيرك ثورپ ديلى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	فولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جارتو	محمد أبو العطا وآخرين
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أنثريه جوندز فرائك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	نويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولة	مايك فينرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كروى	سحر توفيق
١٣٧-	مكرات ضابط فى العملة الفرنسية على مصر	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أنثريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيفال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكتورية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرحمن الببى
١٤٧-	مصر حيتان	تاتكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكي أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراشة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامي الكتجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيدولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	زلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخانرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسوى	صلاح عبدالعزیز محبوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوثير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتنبيين والطلحات في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكري محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	الثقافة الأمريكية من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوة (شعر)	و.ب. بيتش	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تقام	هانز إيندورفر	نسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرض (رواية)	بُزج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأب	ألين كرنان	بدر النيب

سعيد الفانمي	بول دي مان	السيرة البسيرة: مقالات في بلدة النقد المعاصر	١٨٩-
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	معارف كونفوشيوس	١٩٠-
مصطفى حجازي السيد	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	الكلام وأسماء وقصص أخرى	١٩١-
محمود علاوي	زين العابدين المراهي	سياحة نامة إبراهيم بك (ج١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل المنجم (رواية)	١٩٣-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقد	مختارات من النقد الأنطولوجي الأمريكي الحديث	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	شقاء ٨٤ (رواية)	١٩٥-
أشرف الصباغ	فالتين راسبوتين	المهلة الأخيرة (رواية)	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوي	شمس العلماء شبلي النعماني	سيرة الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	إيون إمري وآخرون	الاتصال الجماهيري	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد الطيف حماد	يعقوب لاندوا	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	١٩٩-
فخرى لبيب	جيرمي سيبروك	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	٢٠٠-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	الجانب الديني للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوي	ألفاف حسين حالي	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد هويدي	زالمان شازار	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجي لوقا كافاللي - سفورزا	الجيئات والشعوب واللغات	٢٠٥-
علي يوسف علي	جيمس جلايك	الهوية تصنع علماً جديداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنير	ليل أفريقي (رواية)	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان أوربان	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمسرح	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سناني الغزنوي	مثنويات حكيم سناني (شعر)	٢١٠-
محمود حمدي عبد الغني	جوناثان كلر	فريديناند دوسوسير	٢١١-
يوسف عبد الفتاح فرج	مرزبان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	٢١٢-
سيد أحمد علي الناصري	ريمون فلاور	مصر منذ لوم مايبور حتى رحيل عبد الناصر	٢١٣-
محمد محيي الدين	أنتوني جينتز	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	٢١٤-
محمود علاوي	زين العابدين المراهي	سياحة نامة إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نادية البنهاوي	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	مسرحيتان طليعتان	٢١٧-
علي إبراهيم منوفي	خوليو كورتاسان	لعبة العجلة (رواية)	٢١٨-
طلعت الشايب	كانو إيشجور	بقايا اليوم (رواية)	٢١٩-
علي يوسف علي	باري باركر	الهوية في الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجوري جوزدانيس	شعرية كفافى	٢٢١-
نسيم مجلى	رونالد جراي	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نفادي	بالول فيرابند	العلم في مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	نمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارتيا ماركيت	حكاية غريق (رواية)	٢٢٥-
طاهر محمد علي البربري	ديفيد هربت لورانس	أرض المساء وقصائد أخرى	٢٢٦-

السيد عبدالظاهر عبدالله	خوسيه ماريا ديث بوركي	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	٢٢٧-
ماري تيريز عبدالسيح وخالد حسن	جانيت وولف	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	٢٢٨-
أمير إبراهيم العمري	نورمان كيجان	مأزق البطل الوحيد	٢٢٩-
مصطفى إبراهيم فهمي	فرانسواز جاكوب	عن الذباب والفئران والبشر	٢٣٠-
جمال عبدالرحمن	خايمي سالوم بيدال	الرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	٢٣١-
مصطفى إبراهيم فهمي	توم ستونير	ما بعد المعلومات	٢٣٢-
طلعت الشايب	أرثر هيرمان	فكرة الاضمحلال في التاريخ الفريسي	٢٣٣-
فؤاد محمد عكود	ج. سبنسر تريمينجهام	الإسلام في السودان	٢٣٤-
إبراهيم الدسوقي شتا	مولانا جلال الدين الرومي	ديوان شمس تبريزي (ج١)	٢٣٥-
أحمد الطيب	ميشيل شودكفيتش	الولاية	٢٣٦-
عنايات حسين طلعت	روين فيدين	مصر أرض الوادي	٢٣٧-
ياسر محمد جاد الله وعمر مبدولي أحمد	تقرير لمنظمة الانكتاد	العولة والتحرير	٢٣٨-
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	جيل راسراز - رايوخ	العربي في الأدب الإسرائيلي	٢٣٩-
صلاح محجوب إدريس	كاي حافظ	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	٢٤٠-
ابتهسام عبدالله	ج. م. كوتزي	في انتظار البرابرة (رواية)	٢٤١-
صبري محمد حسن	وليام إمبسون	سبعة أنماط من الفموض	٢٤٢-
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	٢٤٣-
نادية جمال الدين محمد	لورا إسكيبيل	الغليان (رواية)	٢٤٤-
توفيق علي منصور	إليزابيتا أديس وآخرون	نساء مقاتلات	٢٤٥-
علي إبراهيم منوفي	جابريل جارثيا ماركيت	مختارات قصصية	٢٤٦-
محمد طارق الشرقاوي	والتر أرمبرست	الثقافة الجماهيرية والحداد في مصر	٢٤٧-
عبداللطيف عبدالعليم	أنطونيو جالا	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	٢٤٨-
رفعت سلام	دراجو شتامبيوك	لغة التمزق (شعر)	٢٤٩-
ماجدة محسن أباطة	يومنك فينك	علم اجتماع العلوم	٢٥٠-
بإشراف: محمد الجوهري	جوربون مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٥١-
علي بدران	مارجو بدران	رائدات الحركة النسوية المصرية	٢٥٢-
حسن بيومي	ل. أ. سيمينوفا	تاريخ مصر الفاطمية	٢٥٣-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وجودي جروفز	أقدم لك: الفلسفة	٢٥٤-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وجودي جروفز	أقدم لك: أفلاطون	٢٥٥-
إمام عبد الفتاح إمام	ديف روينسون وكريس جارات	أقدم لك: بيكارت	٢٥٦-
محمود سيد أحمد	وليم كلي رايت	تاريخ الفلسفة الحديثة	٢٥٧-
عبادة كُحيلة	سير أنجوس فريزر	الفجر	٢٥٨-
فاروجان كازانجيان	نخبة	مختارات من الشعر الأرمي عبر العصور	٢٥٩-
بإشراف: محمد الجوهري	جوربون مارشال	موسوعة علم الاجتماع (ج٣)	٢٦٠-
إمام عبد الفتاح إمام	زكي نجيب محمود	رحلة في فكر زكي نجيب محمود	٢٦١-
محمد أبو العطا	إدواردو مندوتا	مدينة المعجزات (رواية)	٢٦٢-
علي يوسف علي	جون جرين	الكشف عن حافة الزمن	٢٦٣-
لويس عوض	هوراس وشلي	إبداعات شعرية مترجمة	٢٦٤-

روايات مترجمة	أوسكار وايلد وسمويل جونسون	لويس عوض	٢٦٥-
مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمعظم على	٢٦٦-
فن الرواية	ميلان كونفيرا	بدر الدين عروكي	٢٦٧-
ديوان شمس تبريزي (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا	٢٦٨-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وليم جيفورد بالجريف	صبري محمد حسن	٢٦٩-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وليم جيفورد بالجريف	صبري محمد حسن	٢٧٠-
الحضارة الفريجية: الفكرة والتاريخ	توماس سي. ياترسون	شوقي جلال	٢٧١-
الأميرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم	٢٧٢-
الأصول الاجتماعية والطبقية لحركة عربى في مصر	جوان كول	حنان الشهاوى	٢٧٣-
السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكي	٢٧٤-
د. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد	٢٧٥-
فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمساني	٢٧٦-
الحيوانات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي	٢٧٧-
البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله	٢٧٨-
الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب	٢٧٩-
الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وأخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم	٢٨٠-
الفريوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى	٢٨١-
طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق	٢٨٢-
السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	علي عبد الوهف البمبي	٢٨٣-
هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عثمان	٢٨٤-
رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي	حسن نظامي الدهلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم	٢٨٥-
سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغي	محمود علاوي	٢٨٦-
الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون	٢٨٧-
الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي	٢٨٨-
ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوس	محمد نور الدين عبدالمعظم	٢٨٩-
علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم	٢٩٠-
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩١-
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩٢-
مقدمة للادب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون	٢٩٣-
فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت	٢٩٤-
سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر النيب	٢٩٥-
مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى	٢٩٦-
فن النحو بين اليونانية والسريانية	ميونييسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي	ماجدة محمد أنور	٢٩٧-
مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد	٢٩٨-
ثورة في التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد	٢٩٩-
أسطورة يوريبديس في القرنين الرابع عشر والثامن عشر (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيرة وبهاء جاهين وإيزابيل كمال	٣٠٠-
أسطورة يوريبديس في القرنين الرابع عشر والثامن عشر (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرة و محمد الجندي	٣٠١-
أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام	٣٠٢-

٢٠٣- أقدم لك بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤- أقدم لك. ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	جان فرانسوا ليونار	نبيل سعد
٢٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكي
٢٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورن فان لو	ممنوح عبد المنعم
٢٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠- أقدم لك: يونج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محيي الدين مزيد
٢١١- مقال في المنهج الفلسفي	روج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٢١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حلیم
٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعدي
٢١٤- مارسيل نوتامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعي
٢١٥- جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحي
٢١٦- محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلي
٢١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨- الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩- صور دريدا	جايتري اسبيفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠- لمحة السراج لحضرة الناج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢- وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي	نيليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣- فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هانم محمد فوزي
٢٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدي	محمود علاوي
٢٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب جوسان	كريستين يوسف
٢٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق علي منصور
٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامي صلاح
٢٣١- عندما جاء السرديين وقصص أخرى	ستيفن جراي	سامية نياپ
٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	علي إبراهيم منوفي
٢٣٣- الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤- لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالي ساروت	فتحى العشري
٢٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوي
٢٣٩- تاريخ الأدب في إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠- اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

حسن حلمي	راينر ماريا رلكه	قصائد من رلكه (شعر)	٢٤١-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبدالرحمن الجامي	سلامان وأبسال (شعر)	٢٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جورنيمر	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	٢٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بالانجيرو	الموت في الشمس (رواية)	٢٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	بونه ندائي	الركض خلف الزمان (شعر)	٢٤٥-
جمال الجزيري	رشاد رشدي	سحر مصر	٢٤٦-
بكر الطلو	جان كوكتر	الصبيبة الطانشون (رواية)	٢٤٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كوبريلي	التمسلة الأولى في الأدب التركي (ج١)	٢٤٨-
أحمد عمر شاهين	أرثر والدهورن وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٢٤٩-
عطية شحاتة	مجموعة من المؤلفين	بانوراما الحياة السياحية	٢٥٠-
أحمد الانصاري	جوزايا روس	مبادئ المنطق	٢٥١-
نعيم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٢٥٢-
علي إبراهيم منوفي	باسيليو بابون مالدونادو	النسب الإسلامي في الأندلس الزخرفة الهندسية	٢٥٣-
علي إبراهيم منوفي	باسيليو بابون مالدونادو	النسب الإسلامي في الأندلس الزخرفة النباتية	٢٥٤-
محمود علاوي	حجت مرتجي	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	٢٥٥-
بدر الرفاعي	بول سالم	الميراث المر	٢٥٦-
عمر الفاروق عمر	تيموش فريك وييتز غاندي	متون هرمس	٢٥٧-
مصطفى حجازي السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامية	٢٥٨-
حبيب الشاروني	أفلاطون	محاورة بارمنيدس	٢٥٩-
ليلي الشربيني	أندريه جاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٢٦٠-
عاطف معتد وآمال شاوور	ألان جرينجر	التصحر، التهديد والمجابهة	٢٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شبول	تلميذ بابنبرج (رواية)	٢٦٢-
هسرى محمد حسن	ريتشارد جيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٢٦٣-
نجلاء أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حدائق شكسبير	٢٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودليير	سام باريس (شعر)	٢٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بنكولا	نساء يركضن مع الذئاب	٢٦٦-
البراق عبدالهادي رضا	مجموعة من المؤلفين	القلم الجريء	٢٦٧-
عابد خزندار	جيرالد برنس	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	٢٦٨-
فوزية المشماوي	فوزية المشماوي	المرأة في أدب نجيب محفوظ	٢٦٩-
فاطمة عبدالله محمود	كليرلا لويت	الفن والحياة في مصر الفرعونية	٢٧٠-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كوبريلي	التمسلة الأولى في الأدب التركي (ج٢)	٢٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب (رواية)	٢٧٢-
علي إبراهيم منوفي	أومبرتو إيكو	كيف تعد رسالة دكتوراه	٢٧٣-
حمادة إبراهيم	أندريه شديد	اليوم السادس (رواية)	٢٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الظلود (رواية)	٢٧٥-
إيوار الخراط	جان أنوي وآخرون	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	٢٧٦-
محمد علاء الدين منصور	إيوارد براون	تاريخ الأدب في إيران (ج١)	٢٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر (شعر)	٢٧٨-

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	ملك في الحديقة (رواية)	٢٧٩-
شبيرين عبدالسلام	جونتر جراس	حديث عن الخسارة	٢٨٠-
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	أساسيات اللغة	٢٨١-
أحمد محمد نادي	بهاء الدين محمد إسفنديار	تاريخ طبرستان	٢٨٢-
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	هدية الحجاز (شعر)	٢٨٣-
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	القصص التي يحكيها الأطفال	٢٨٤-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزاداد	مشتري العشق (رواية)	٢٨٥-
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي	٢٨٦-
بهاء چاغين	چون دن	أغنيات وسوناتات (شعر)	٢٨٧-
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازي	مواعظ سعدى الشيرازي (شعر)	٢٨٨-
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	تفاهم وقصص أخرى	٢٨٩-
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. روبرتس	الأرشيقات والمدن الكبرى	٢٩٠-
منى التروبي	مايف بينشي	الحافلة الليلية (رواية)	٢٩١-
عبداللطيف عبدالطيم	فرناندو دي لاجرانجا	مقامات ورسائل أندلسية	٢٩٢-
زينب محمود الغضيري	ندوة لويس ماسينيون	في قلب الشرق	٢٩٣-
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	القوى الأربع الأساسية في الكون	٢٩٤-
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	آلام سياوش (رواية)	٢٩٥-
محمود علاوي	تقي نجاري راد	السافاك	٢٩٦-
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتي شين	أقدم لك نيتشه	٢٩٧-
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودي وهوارد ريد	أقدم لك: سارتر	٢٩٨-
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وألن كوركس	أقدم لك: كامو	٢٩٩-
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	موح (رواية)	٤٠٠-
ممنوح عبد المنعم	زيلون ساردر وآخرون	أقدم لك: علم الرياضيات	٤٠١-
ممنوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفوي وأوسكار زاريت	أقدم لك: ستيفن هوكينج	٤٠٢-
عماد حسن بكر	تودر شتورم وجوتفرد كولر	رية الطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	٤٠٣-
ظبية خميس	ديفيد إبرام	تمويذة الحسى	٤٠٤-
حمادة إبراهيم	أنثريه جيد	إيزابيل (رواية)	٤٠٥-
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	المستعربون الإسبان في القرن ١٩	٤٠٦-
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	الأدب الإسباني المعاصر بقلم كتابه	٤٠٧-
عنان الشهاوي	جوان فوشركنج	معجم تاريخ مصر	٤٠٨-
إلهامى عمارة	برتراند راسل	انتصار السعادة	٤٠٩-
الزواوي بغودة	كارل بوير	خلاصة القرن	٤١٠-
أحمد مستجير	جينيغر أكرمان	همس من الماضي	٤١١-
بإشراف، صلاح فضل	ليفى بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)	٤١٢-
محمد البخاري	ناظم حكمت	أغنيات المنفى (شعر)	٤١٣-
أمل الصبان	ياسكال كازانوفا	الجمهورية العالمية للأدب	٤١٤-
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	صورة كوكب (مسرحية)	٤١٥-
محمد مصطفى بدوي	أ. أ. رتشاردز	مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر	٤١٦-

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزهر العاكمة في مصر العشانية	جين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقادة في المجتمع الإسلامي الأول	روى متعددة	أشرف كيلاني
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراعات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	باندieras الطاغية (رواية)	باي إنكلان	ثريا شلبي
٤٢٨-	الغزاة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليوفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكيافلى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد توريس وكارل فلنت	حمدي الجابري
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	يونكان هيث وچودى بورهام	عصام ججاني
٤٣٥-	توجهات ما بعد العداة	نيكولاس زديرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فريدريك كويلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي	شبللى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبيرس	عابدة سيف النولة
٤٣٩-	موت المراهبى (رواية)	صدر الدين عيسى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاني
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستينغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علماني
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز نائل خانلوى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	الكستور كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممنوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممنوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن ويون فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد لدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تمنحني (رواية)	مريم جعفرى	هویدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء في الفكر السياسي الغربي	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريستكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نمو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيقنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود ولينزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودي جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية اللقطة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزيرج	جمال الرفاعي
٤٦٦-	حكايات حب ويطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسي والتظرة السياسية	ستيفين ديلى	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جاري م بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد السة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	نون كيهوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيرا	سليمان العطار
٤٧٣-	نون كيهوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الألب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض العبايب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى العهد المحدث	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى تونج	عبد العزيز حمدي
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لارش	عبد العزيز حمدي
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدي
٤٨١-	بردة النبي	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامي
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن رويبرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالقنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسْرُل: الفلسفة علماً دقيقاً	إيموند هُسْرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار البيغاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الألب الأفرقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفي
٤٩٥-	اللوبي	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصري
٤٩٦-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١)	إكوانو بانولي	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	الطمانينة والنوع والدولة في الشرق الأوسط	نادية العلي	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريونز	أحمد على بدوي
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية	تيتز روكي	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء في العرب (ج١)	آرثر جولد هامر	سحر قراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (ج١)	مارتن هاينجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (ج٢)	مارتن هاينجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	أن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضي الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقي فهمي
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومي	عبد الماقى جلبارلى	عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفكر والإحسان في مصر سلطان المليك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولونوني	عبد الرزاق هيد
٥١١-	كوكب مرقع (رواية)	أن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائي	تيموثي كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمي
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كوار	مصطفى بيومي عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطي دوجلاس	فدوى مالطي دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان في علاج الإدمان	أرنولد واشنطن وهونا باوندي	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات في المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٥٢٠-	الوع الفرنسي بمصر من العلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميت	عبد الوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا في تاريخها	أميركو كاسترو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٣-	الفن الطليطلي الإسلامي والمذبح	باسيليو بابون مالتونانو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٥٢٥-	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كروك ووليم رانكين	محيي الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفس وروبرت كرمب	جمال الجزيري
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكي والماركسية	طارق علي وفل إيفانز	جمال الجزيري
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال في شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصري
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذي حدث في حدث ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢-	المغامر والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣-	تعلم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرفاوي
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لوبا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزیز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	سمويل منتجوتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧-	الحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالفار مكاوي
٥٣٨-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانييل	محمد الحديدي
٥٣٩-	خمسة مسرحيات قصيرة	كاريل تشمرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	هي تخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليوناني العتيق	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنتشل وأخرون	حمدي الجابري
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودي وأن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزيرن ويورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كويلي وايتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دي ثريانتس	علي عبد الرؤف البمبي
٥٥٣-	مخيل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية لقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦-	أقدم لك: جان بولريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيوهين ساردارويورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خايننتو بينابينتتي	صبرى محمدي التهامي
٥٦٤-	عش الغريب (مسرحية)	خايننتو بينابينتتي	صبرى محمدي التهامي
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	لييورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧-	الوطن المختص	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصول في الرواية	عبد السلام هيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩ - موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠ - دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١ - تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢ - الطب في زمن الفراغة	برونو ألبوا	كمال السيد
٥٧٣ - أقدم لك: فريد	ريتشارد ايجنانس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤ - مصر القبعة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥ - الاقتصاد السياسي للعولة	نجير وونز	أحمد محمود
٥٧٦ - فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧ - مقامات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨ - الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩ - أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وچودي جرونز	محيي الدين مزيد
٥٨٠ - دائرة المعارف النولية (مج ١)	جون فيزر ويول سيترجز	بإشراف: محمد فتحي عبدالهادي
٥٨١ - الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢ - مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣ - الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤ - سفر (رواية)	محمود نولت أبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥ - الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦ - السينما العربية والأفريقية	ليزييث مالكموس ودوي أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧ - تاريخ تطور الفكر الصيني	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدي
٥٨٨ - أمنهوتب الثالث	أنيس كابرول	ماهر جويجاتي
٥٨٩ - تمبكت العجبية (رواية)	فيلكس بيبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠ - أساطير من المرويات الشعبية الفننية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١ - الشاعر والمفكر	هوراتيوس	علي عبدالنواب علي وصلاح رمضان السيد
٥٩٢ - الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبري السوربوني	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣ - قصائد ساحرة	بول فاليري	بكر الحلو
٥٩٤ - القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزي
٥٩٥ - الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولي	مجموعة من المترجمين
٥٩٦ - الصحة العقلية في العالم	روبرت نيجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧ - مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨ - مصر وكتمان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومي على قنديل
٥٩٩ - فلسفة الشرق	هرداد مهران	محمود علاوي
٦٠٠ - الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	محدث طه
٦٠١ - النسوية والمواطنة	ريان لوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلي
٦٠٢ - ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزیز
٦٠٣ - النقد الثقافي	آرثر أيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوي
٦٠٤ - الكوارث الطبيعية (مج ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق علي منصور

٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيلبى	هجرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيلبى	هجرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المبدعة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى

طابع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٩٣٠٢ / ٢٠٠٣